VOLUME

2

ACORDE

CURSO RÁPIDO DE VIOLÃO E GUITARRA

ACORDE

CURSO RÁPIDO DE VIOLÃO E GUITARRA

de Mario Gangi e Franco Cerri

VOLUME II

(aulas 30 a 57)

NOVA CULTURAL

EDITORA
NOVA CULTURAL

Fundador:
VICTOR CIVITA
(1907 - 1990)

ACORDE

CURSO RÁPIDO DE VIOLÃO E GUITARRA

Elaborado por:
Mario Gangi (violão)
Franco Cerri (guitarra)

© Copyright mundial, Gruppo Editoriale Fabbri S.p.A., Milão, Itália, 1982.
© Copyright para a língua portuguesa, Editora Nova Cultural Ltda., São Paulo, Brasil.

1ª edição — 1986
Tradução: Pier Luigi Cabra
Ilustrações: Alessandro Bartolaminelli
Consultoria: Mauro Penna (violão)
Antonio de Ornelas (guitarra)

2ª edição — 1990
Revisão Técnica: Deise da Silva

Edição organizada pela
Editora Nova Cultural Ltda.
Av. Brigadeiro Faria Lima, 2000
3º andar — CEP 01452 — São Paulo
SP — Brasil
(Artigo 15 da Lei 5988, de 14/12/1973.)

Esta obra foi composta na AM Produções Gráficas Ltda, e impressa na Divisão Gráfica da Editora Abril S.A.

ÍNDICE

GRAMÁTICA DA MÚSICA

Indicações de dinâmica — 331

TÉCNICA

As ligaduras descendentes — 318
As ligaduras falsas ou em eco — 361
Os sons harmônicos — 510
O trêmulo — 542
Os ornamentos — 558/559
Os timbres — 598/599

QUADRO DOS ACORDES

de mi em outras posições.....321/323
de fá.....328
de fá em outras posições.....341/342
de sol.....348/349
de sol em outras posições.....360/361
de lá.....373
de lá em outras posições.....378/379
de si.....388
de si em outras posições.....398/399
de ré bemol.....410
de ré bemol em outras posições..418/419
de mi bemol.....430
de mi bemol em outras posições.438/439
de sol bemol.....448
de sol bemol em outras posições.458/459
de lá bemol.....466
de lá bemol em outras posições..478/479
de si bemol.....484
de si bemol em outras posições..492/493

EXERCÍCIOS DE FRANCO CERRI

Exercício sobre ornamentos
Exercício 100.....585/587
Exercícios-melodia com acompanhamento gravado nas fitas
Exercícios 74.....323/325
75.....329/331
76.....343/344
83.....414/415
84.....419/420
94.....514/516
96.....530/531

Exercícios-melodia com acompanhamento e melodia gravados em separado
Exercícios 77.....346/348
78.....358/359
79.....372/373
80.....382/383
81.....391/393
82.....401/403
85.....434/436
86.....440/441
87.....452/453
88.....460/461
89.....470/471
90.....480/481
91.....488/490
92.....494/496
98.....550/551
99.....565/568
101.....587/588

Exercícios em duas vozes
Exercícios 93.....503/505
95.....518/521
97.....538/541
102.....605/608

EXERCÍCIOS DE MARIO GANGI

Exercícios sobre ligaduras
Exercícios 66.....318/319
67.....319/321
68.....338/340
70.....361/362
71.....379/380
72.....380/382
74.....399/400

As notas repetidas
Exercícios 80.....498/500
os sons harmônicos
82.....511/512
dedilhar simultaneamente polegar e anular
84.....521/522
as ligaduras duplas
86.....532/534
o trêmulo
88.....542/545
as ligaduras ascendentes e descendentes
90.....552/554
os ornamentos
92.....559/562
94.....578/583

os timbres
96 ..... 599/602

Pequenas peças
Exercícios 69 ..... 349/350
73 ..... 389/390
75 ..... 411/414
76 ..... 431/434
77 ..... 449/451
78 ..... 467/469
79 ..... 485/488
81 ..... 500/502
83 ..... 512/514
85 ..... 523/525
87 ..... 535/536
89 ..... 546/548
91 ..... 554/556
93 ..... 563/565
95 ..... 583/585
97 ..... 602/605

Partituras

Amore Mio non Piangere — 354
Andante Grazioso — 421/423
Are You in the Mood? — 454/456
Bourrée — 351/353
Carneirinho — 595/596
Doña Javiera Carrera — 332/333
Duas Seqüências de Blues — 404/405
Estudo nº 3 — 424/425
Jogos Proibidos — 569/571
Ritornello delle Lavandare del Vomero — 369/370
See See Rider — 384/386
Siciliana — 363/366
The Shearing's not for You — 416
Vaghe Bellezze — 446

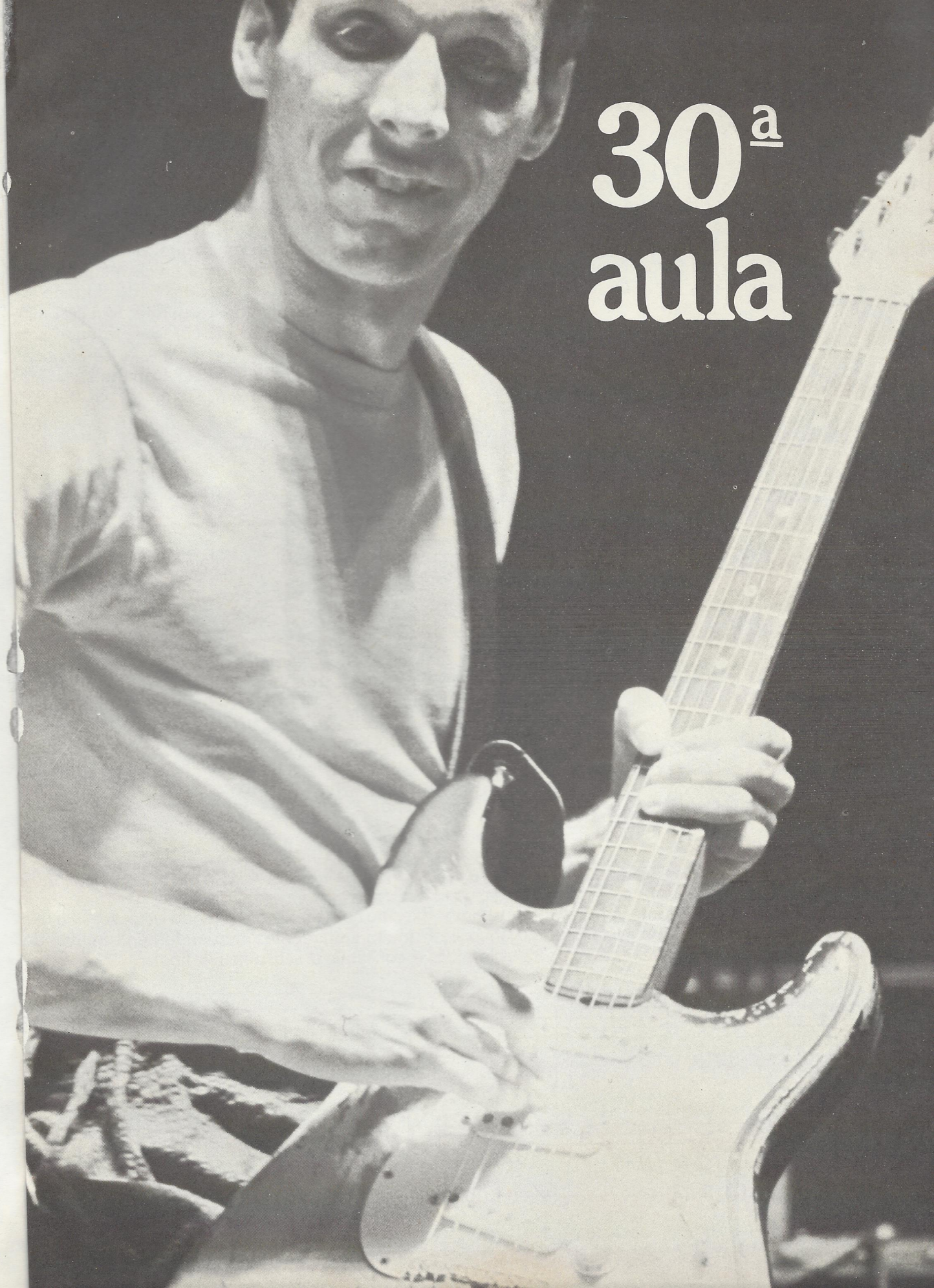
Assuntos Diversos

bajo quinto e sexto — 527
bandolim — 482
blues, violões:
  acessórios — 394/396
  bottleneck — 394/395
  capotasto e palheta — 396
  de doze cordas — 395
  dobro — 395
  fingerpicking — 406/408
  história — 394
braço:
  regulagem — 442/443
Bream, Julian — 426/428
cavalete:
  construção — 506/507
  função — 506/508
  regulagem — 442/443
  substituição — 443
cavaquinho — 528
charango — 528
Cigliano, Fausto — 355/356
como gravar em casa — 474/476
cordas:
  diâmetro — 442
cuatro venezuelano — 527
Daniele, Pino — 376
De Lucía, Paco — 612/613
flamenca, guitarra — 334/336, 609/611, 612/613
guitarra elétrica:
  manutenção — 442/445
guitarra jazz:
  amplificação — 592/594
  características — 462/464
  construção — 463/464
guitarrón — 527
Hendrix, Jimi — 326
jarana — 527
jarana jarocha — 527
jaranita — 527

madeiras:
  vários tipos — 589/591
Murolo, Roberto — 367/368
napolitana, guitarra:
  intérpretes — 355/356, 367/368, 376
palheta — 396, 472/473

pick up:
  regulagem — 444/445
potenciômetro:
  limpeza — 445
  substituição — 445
requinto — 526
Soler, Toti — 334/336
tiple — 527
vihuelita — 527
violão baixo — 374/375
violão clássico:
  características — 574/575
  famosos — 614/616

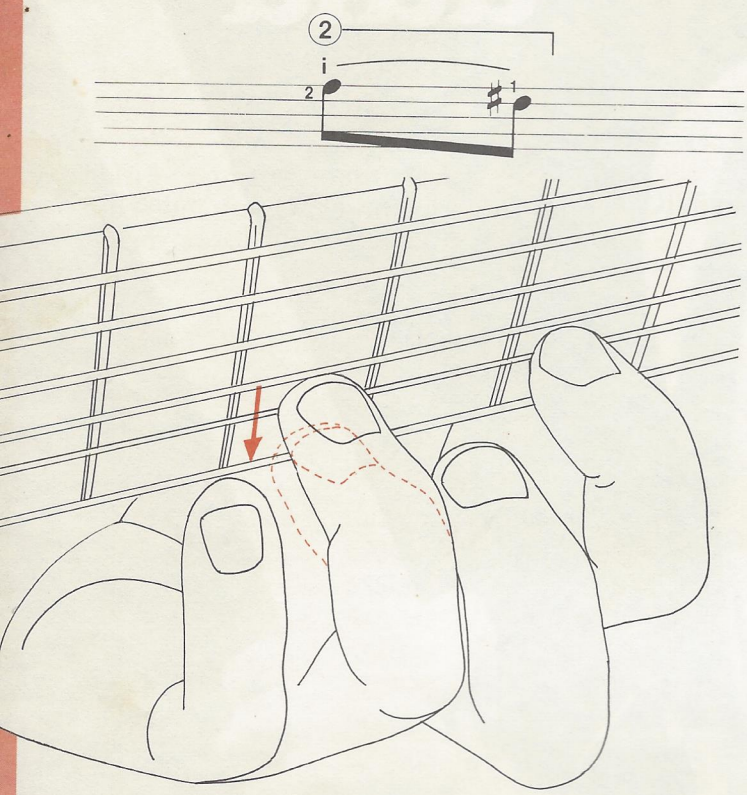
violão folk:
  características — 575/576
violão séptima doble — 527
violão sul-americano — 526/528
violões e luthiers — 614/616
Yepes, Narciso — 572/573



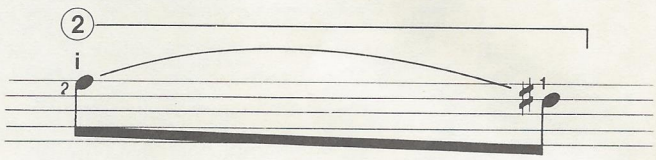
30ª aula

as ligaduras descendentes

Duas ou mais notas colocadas em ordem descendente e com um pequeno arco em cima constituem uma ligadura descendente. Sua execução requer uma técnica especial para os dedos da mão esquerda. Vamos dar um exemplo de ligadura sobre duas notas. A primeira denominaremos "nota que faz a ligação". A segunda, "nota ligada".



Colocaremos, agora, ambos os dedos sobre a escala (terceiro dedo, segunda corda, sexta casa, para o *fá*; primeiro dedo, segunda corda, quarta casa, para o *ré sustenido*). A nota "que faz a ligação" é executada normalmente, dedilhando-se a corda com a mão direita (neste caso com o indicador); em seguida, o terceiro dedo da mão esquerda, ao movimentar-se em direção à corda inferior, beliscará a segunda corda — fazendo soar a "nota ligada" —, que já deve estar sendo pressionada pelo primeiro dedo na quarta casa. Vamos aplicar a técnica ao exemplo abaixo.



Depois de ter tocado a nota "que faz a ligação", o terceiro dedo da mão esquerda escorrega para baixo, fazendo vibrar a "nota ligada", já pressionada pelo primeiro dedo.

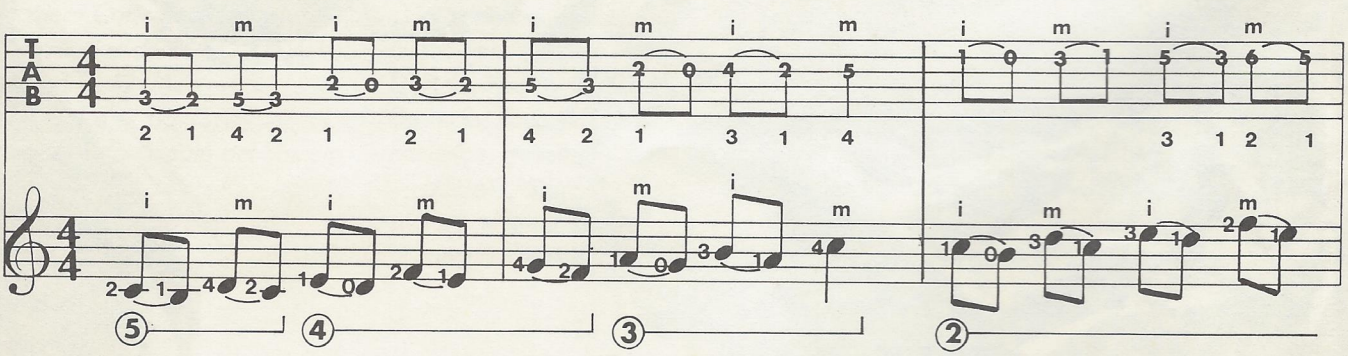
Se a ligadura se realiza sobre a terceira ou a quarta corda, por exemplo, o dedo se movimenta em direção à corda inferior, isto é, a segunda ou a terceira. Mas, se a ligadura for sobre a primeira corda, o dedo escorregará para baixo no vazio, pois não há nenhuma corda inferior. O desenho ao lado mostra nas linhas pontilhadas em vermelho o movimento do dedo escorregando até a corda inferior.

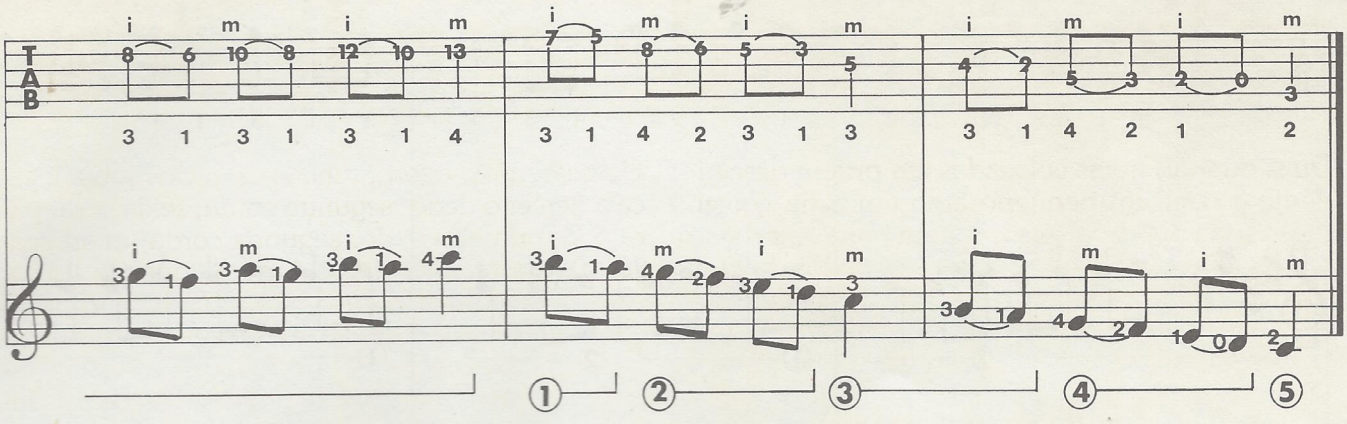
VIOLÃO

exercícios

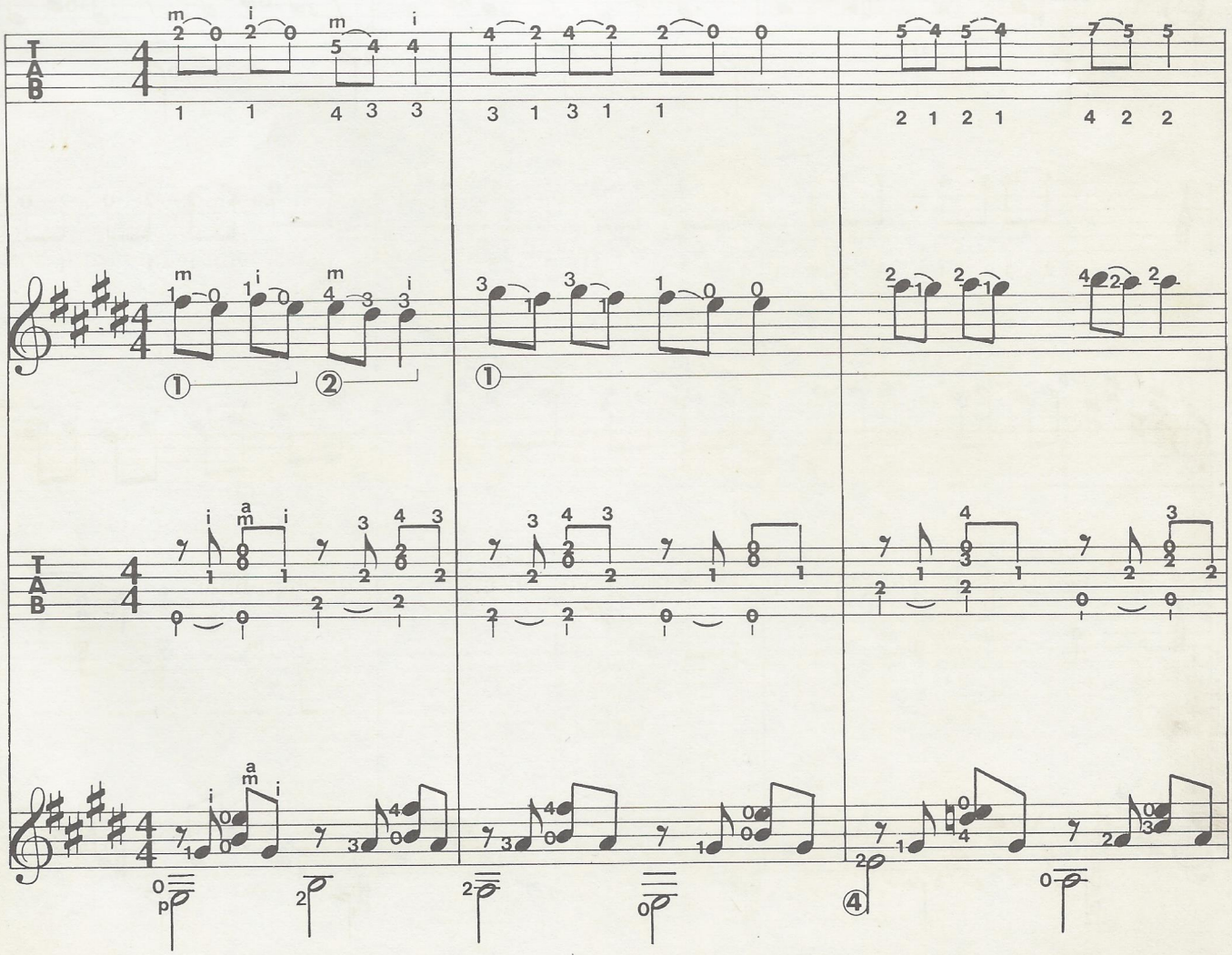
Mario Gangi

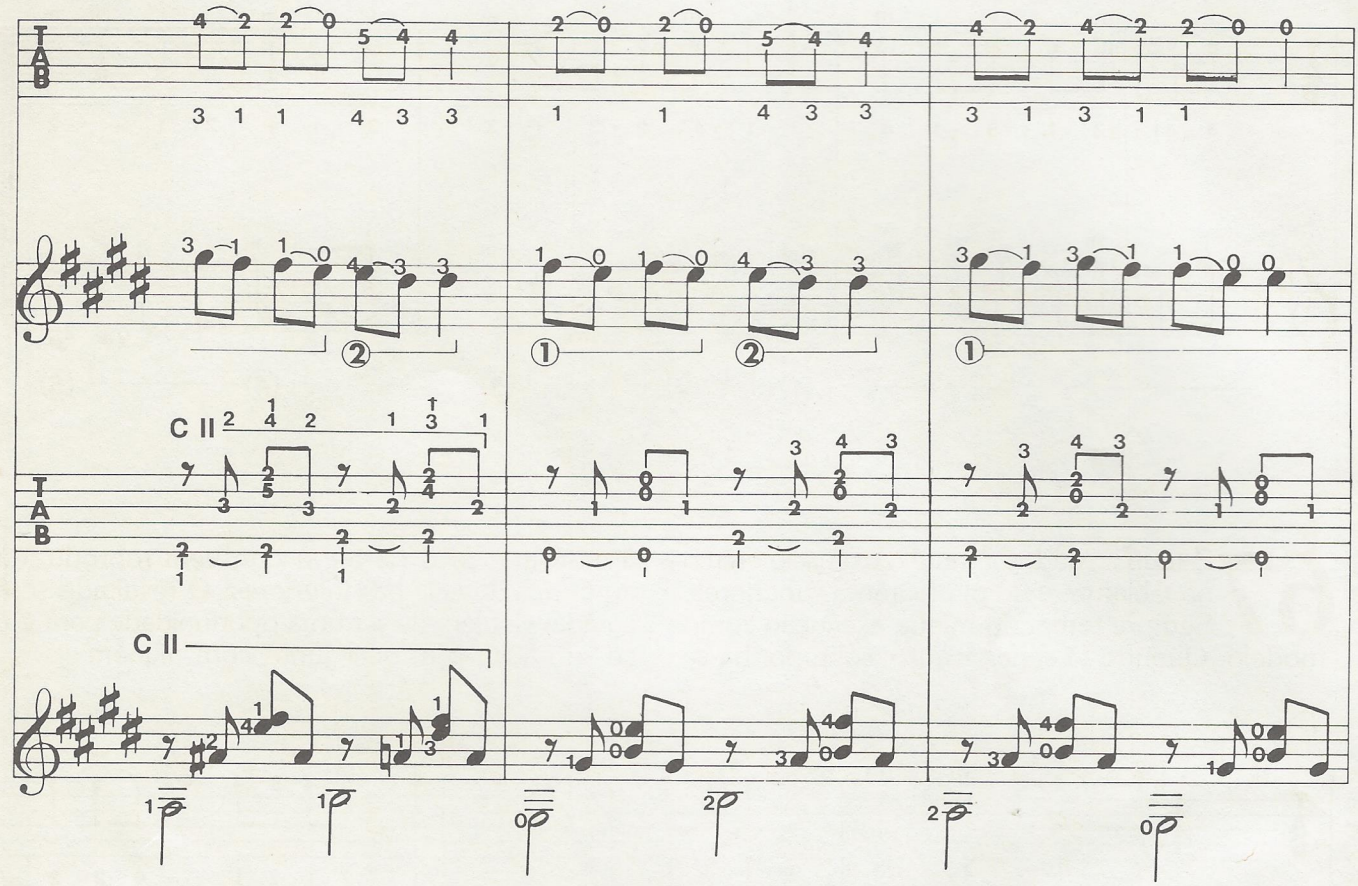
66 Um exercício muito simples, ótimo para você aprender bem a técnica das ligaduras descendentes que está exposta acima. Execute com atenção, tentando obter sons fluidos. E muito lentamente: meu andamento na fita deve constituir o seu objetivo final.

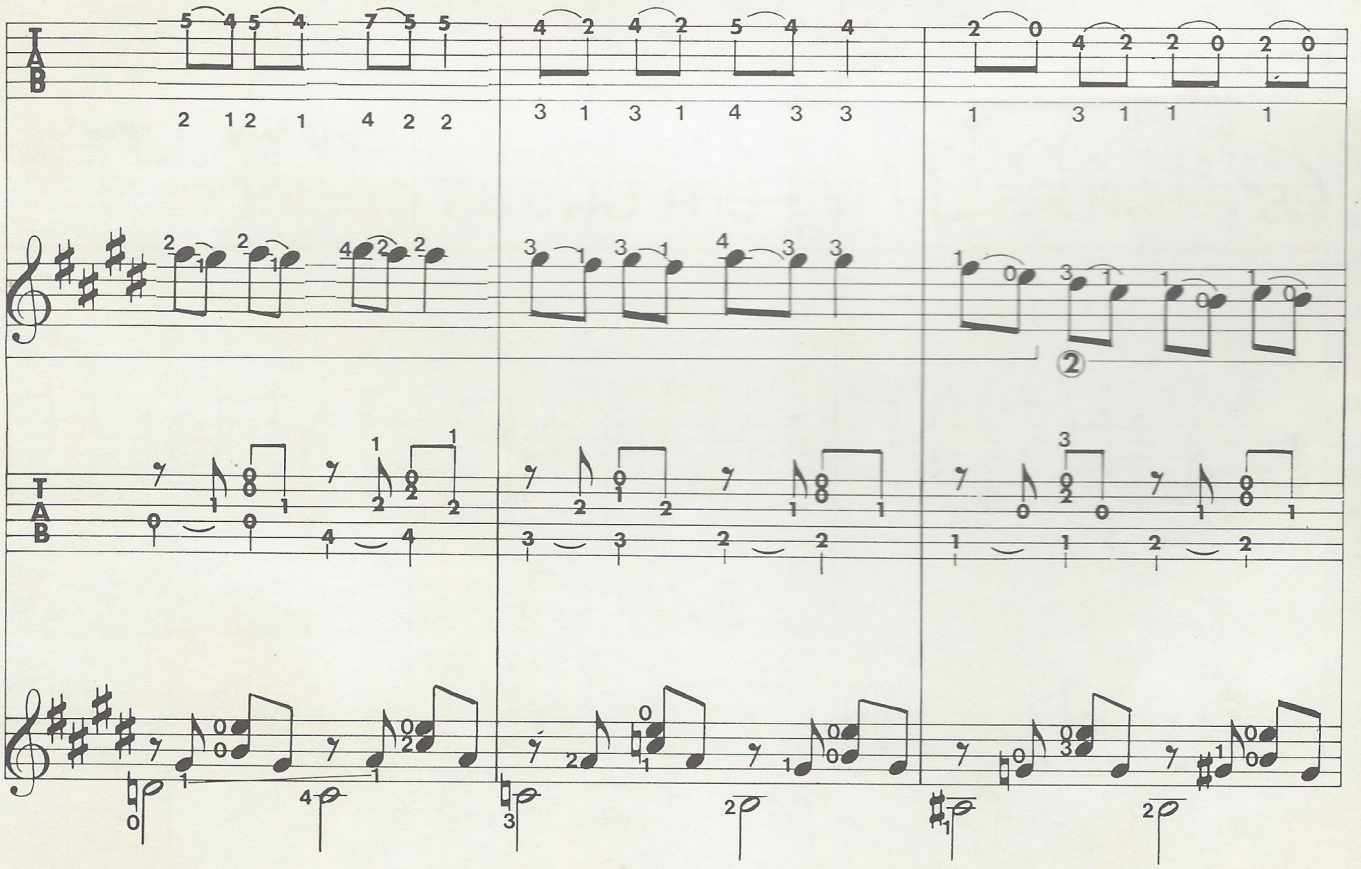


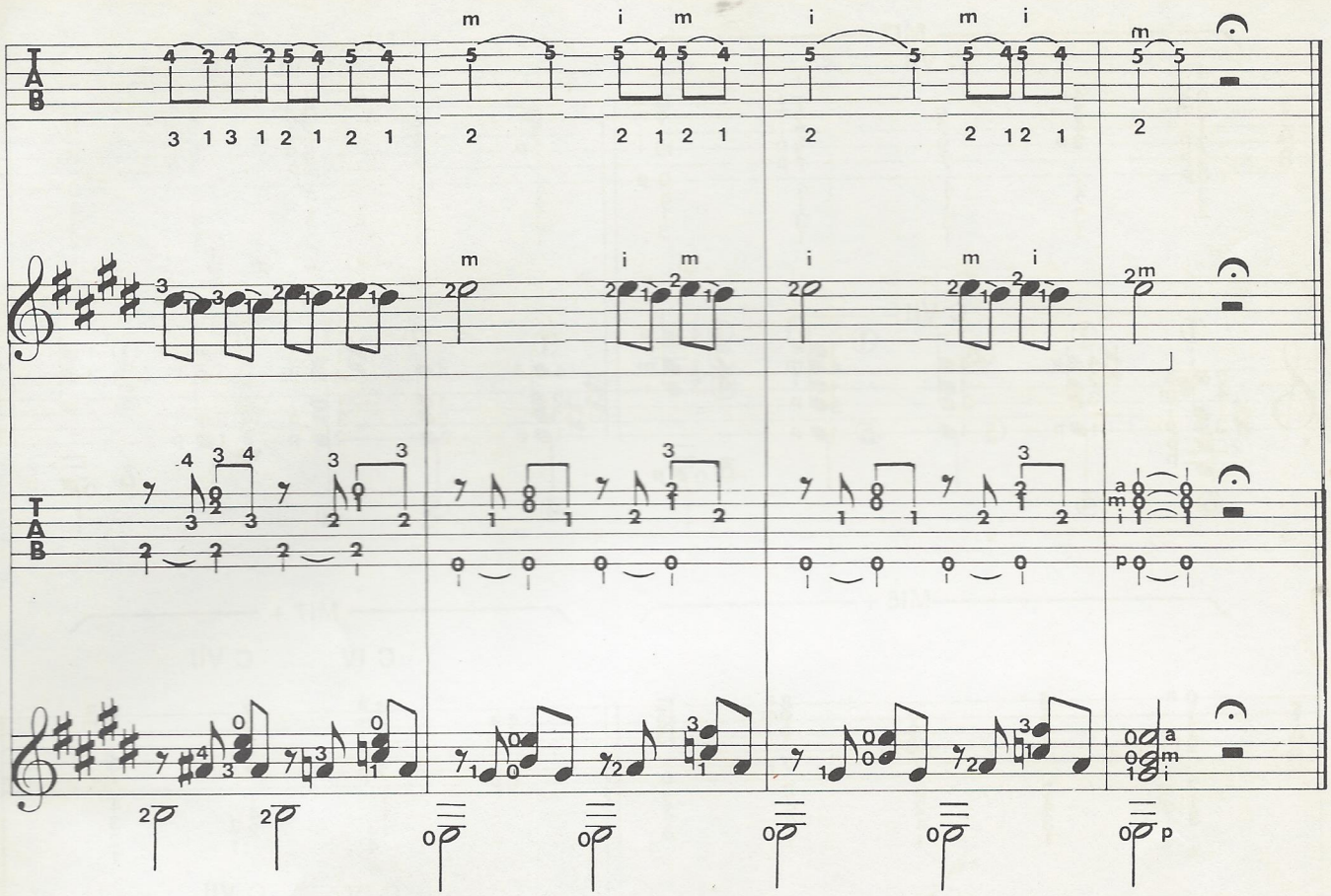


67 Estude cuidadosamente o exercício escrito na tablatura e no pentagrama superiores. Sempre tomando minha execução como modelo. Quando se sentir seguro, sobreponha-se à base que toco na fita e que vem reproduzida aqui, nas duas linhas inferiores. O resultado será agradável, além de ser uma oportunidade para você se habituar a tocar junto com alguém.

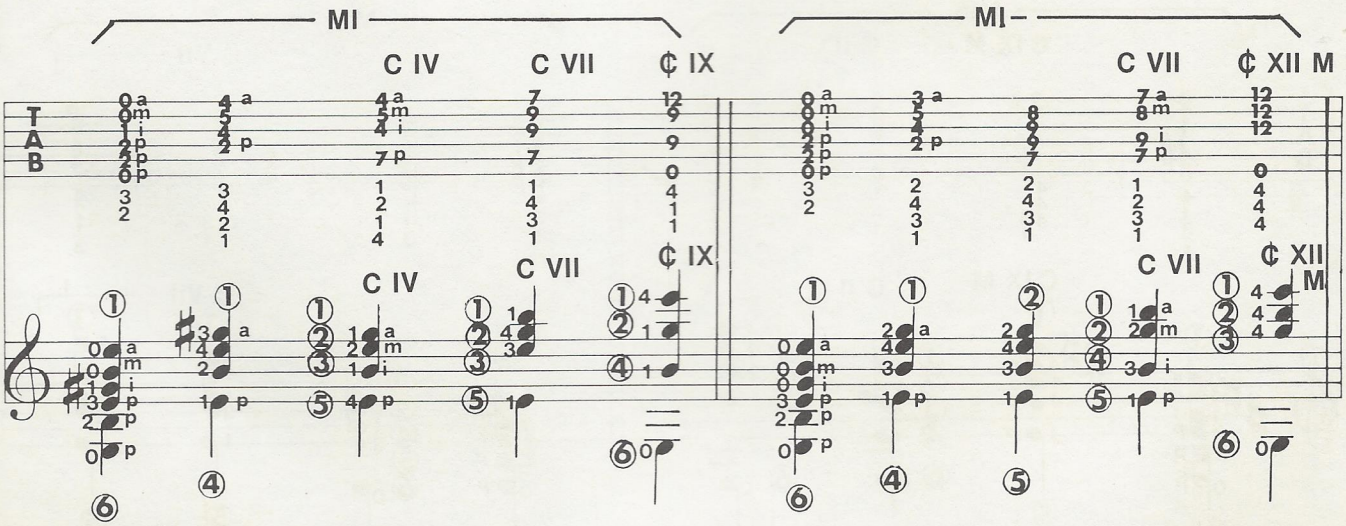


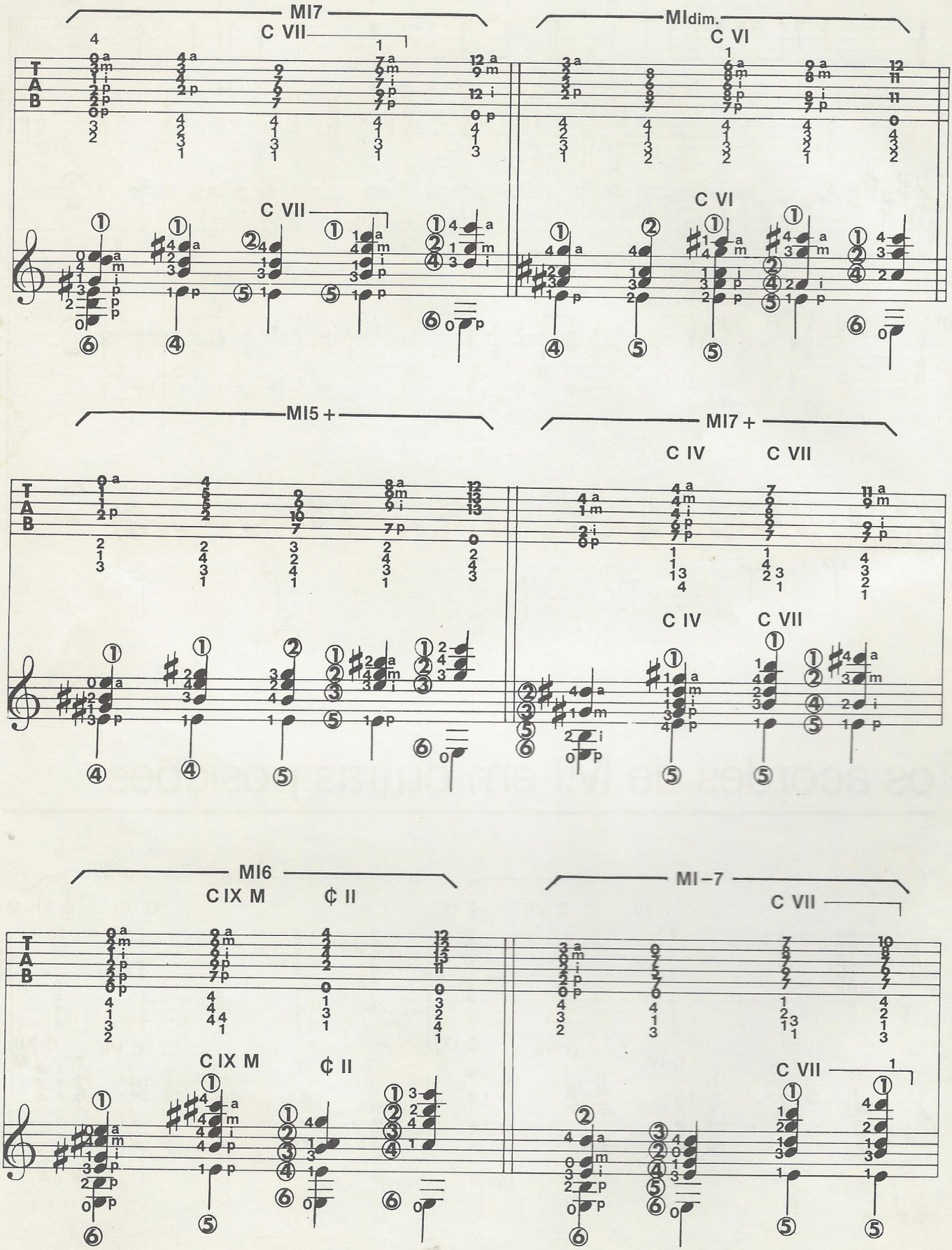

C II
C II

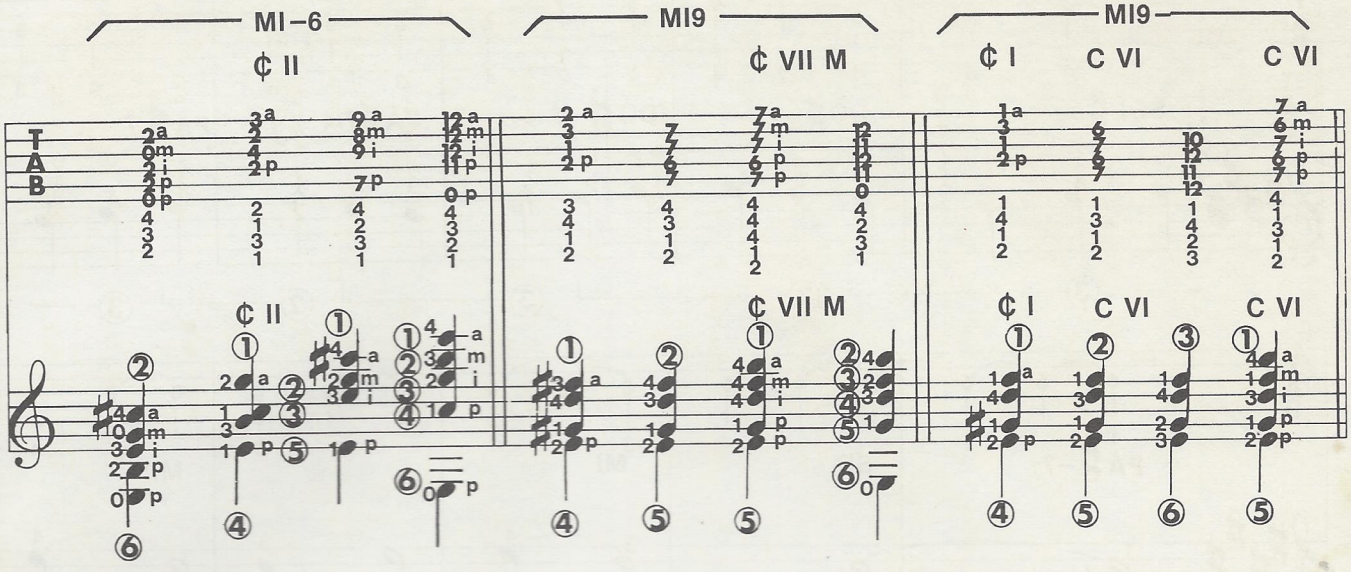




os acordes de MI em outras posições




MI7
C VII
MIdim.
C VI
MI5+
MI7+
C IV
C VII
MI6
C IX M
¢ II
MI–7
C VII

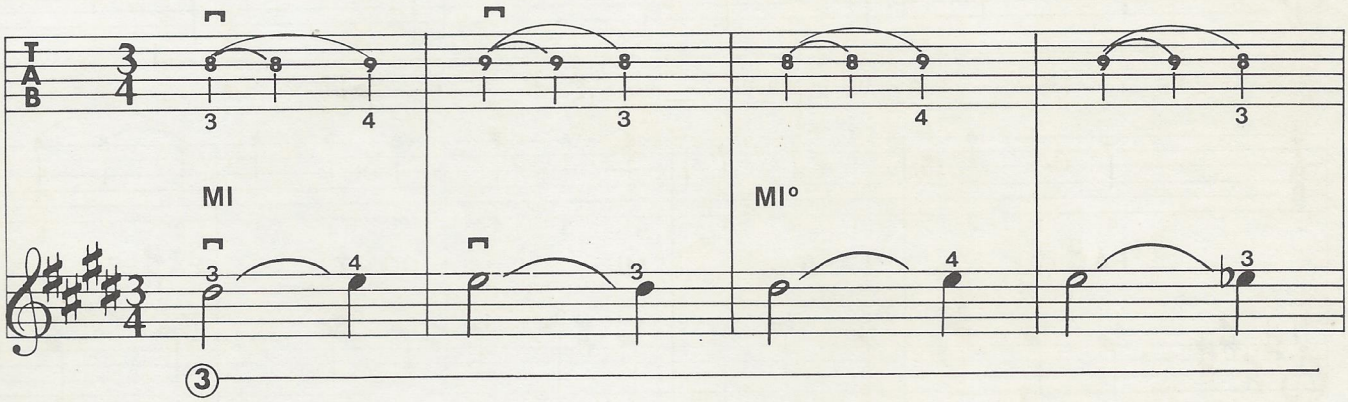


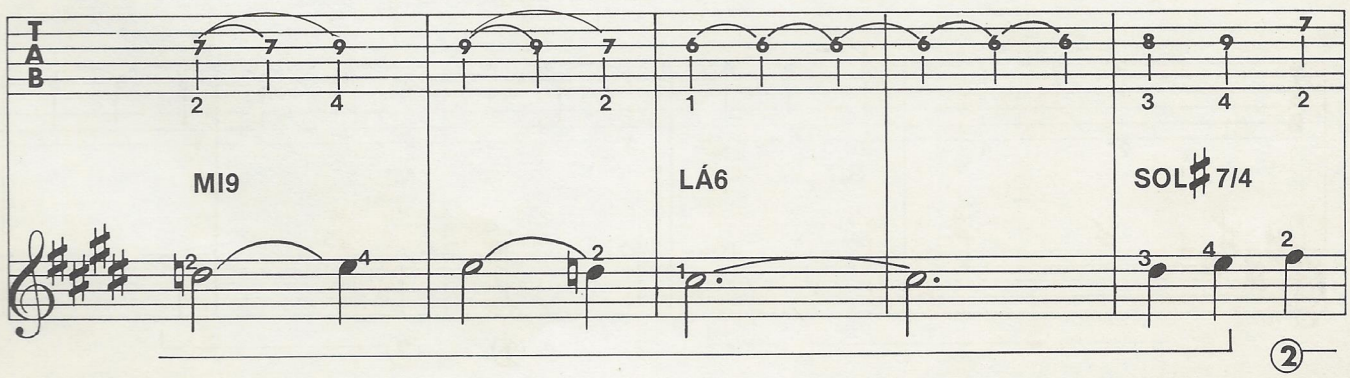
GUITARRA

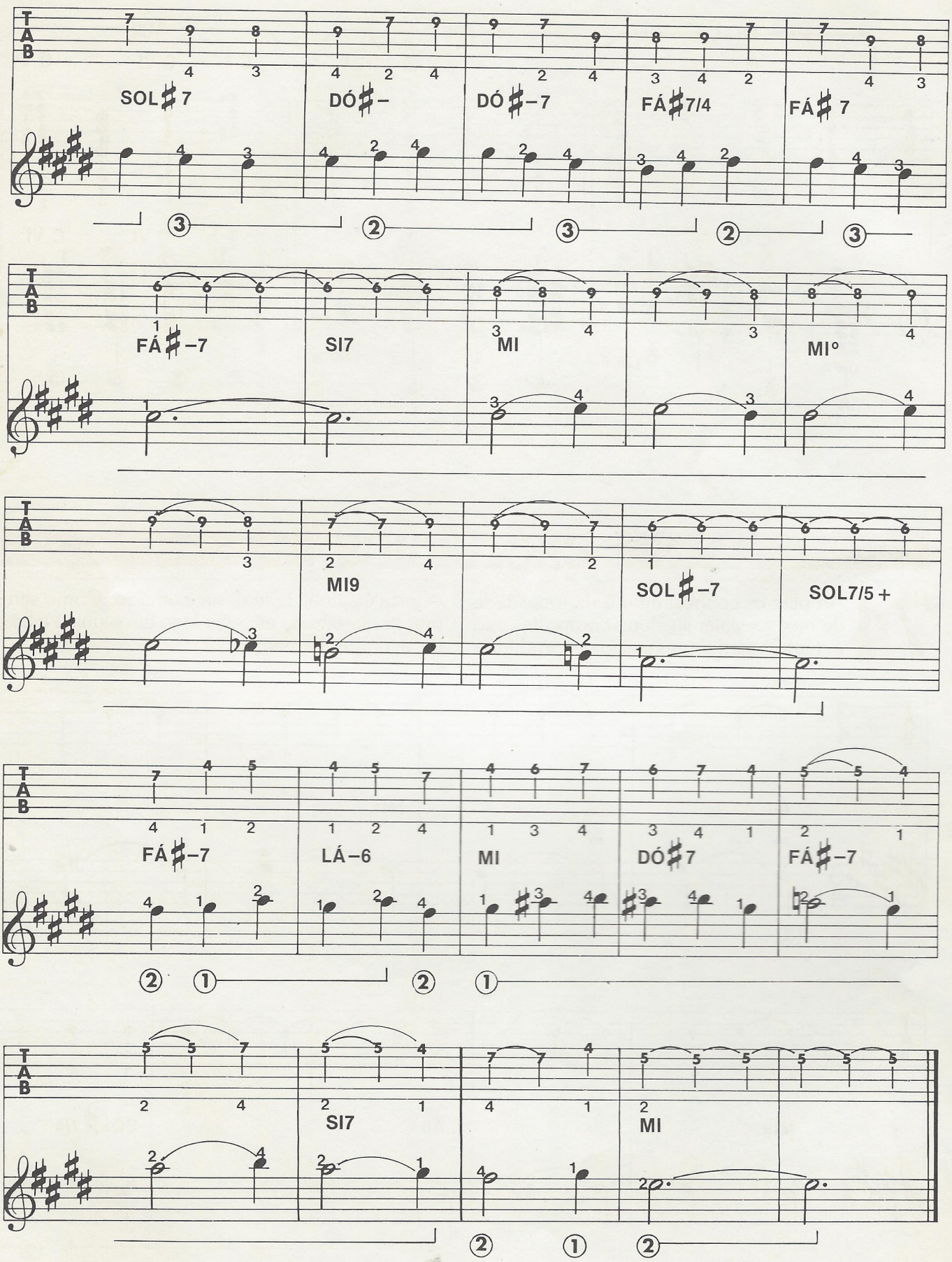
exercícios

Franco Cerri

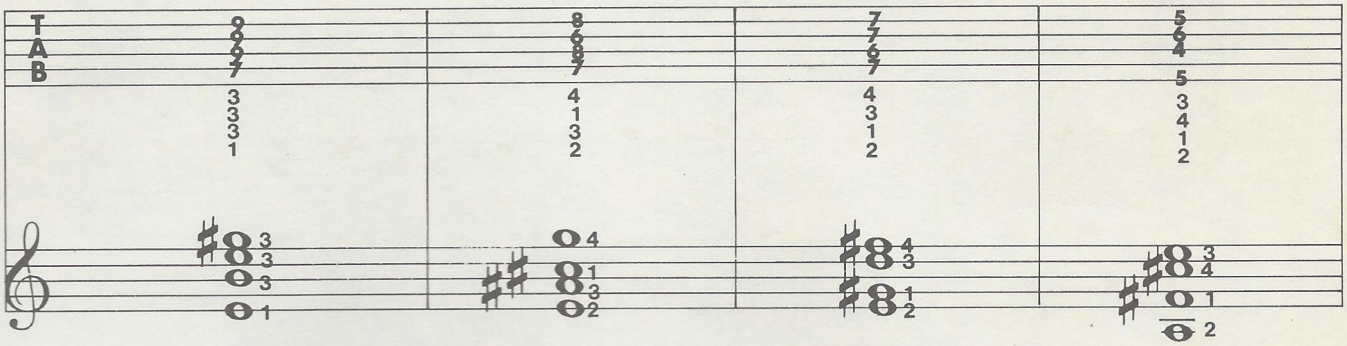
74 Ampliar os conhecimentos da tonalidade de *mi* e executar ligaduras compostas, isto é, tanto ascendentes como descendentes — esta é a finalidade deste exercício. Como sempre, fiz questão de escrever logo em seguida a base de acompanhamento.



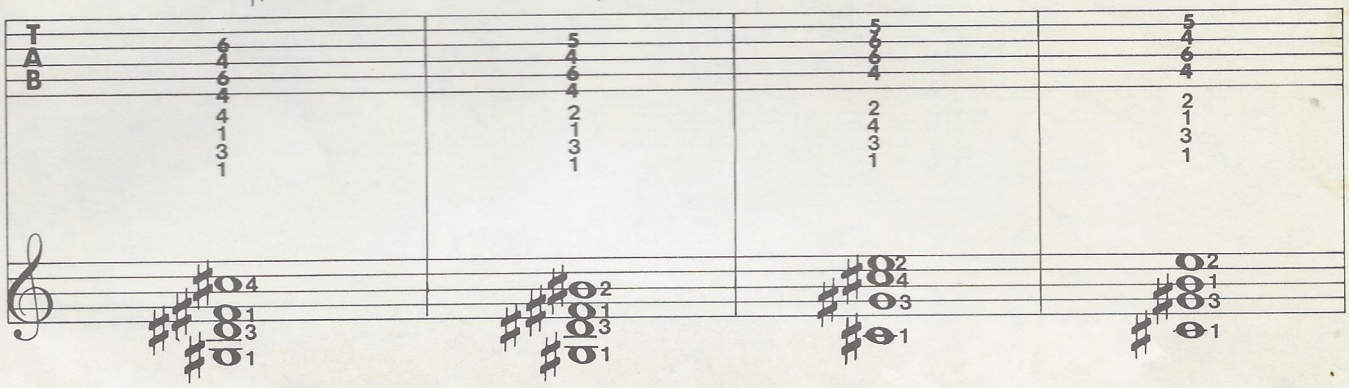



SOL♯7
DÓ♯–
DÓ♯–7
FÁ♯7/4
FÁ♯7
FÁ♯–7
SI7
MI
MI°
MI9
SOL♯–7
SOL7/5+
FÁ♯–7
LÁ–6
MI
DÓ♯7
FÁ♯–7
SI7
MI

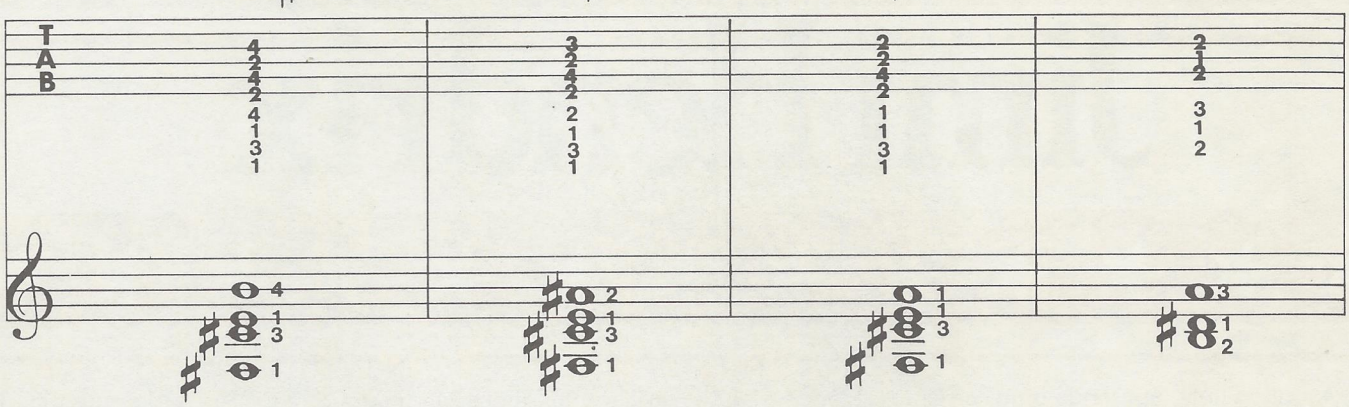
MI | MI° | MI9 | LÁ6



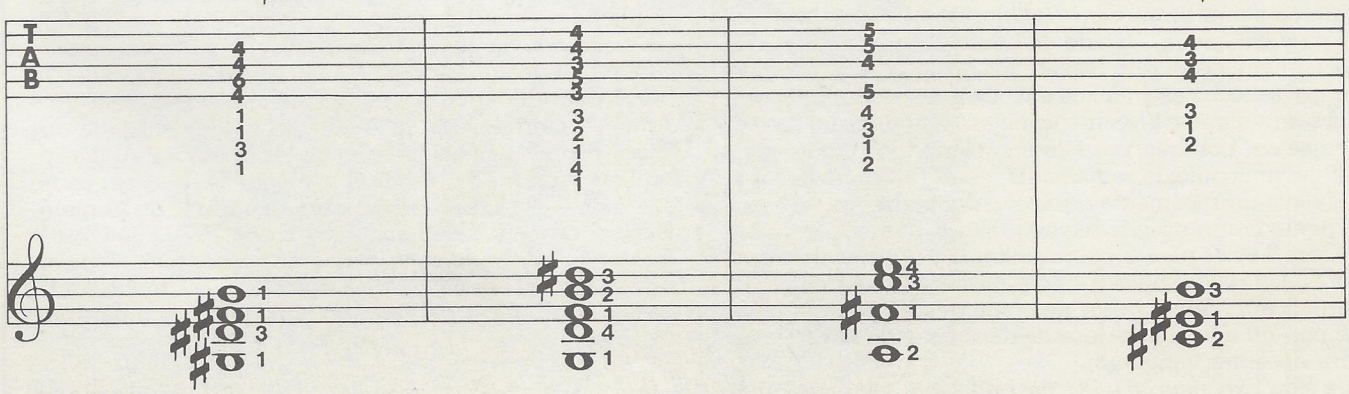
SOL♯7/4 | SOL♯7 | DÓ♯– | DÓ♯–7

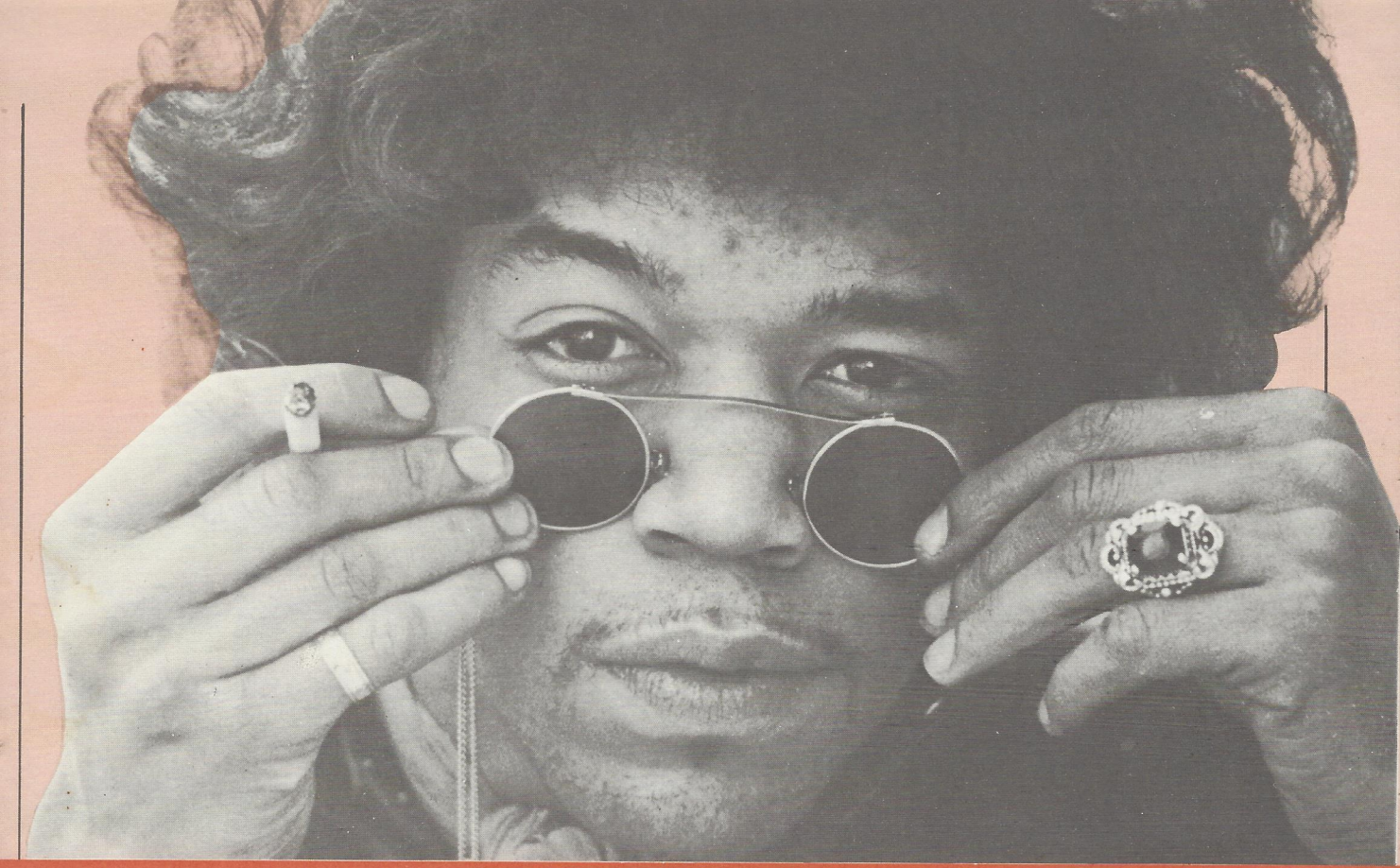


FÁ♯7/4 | FÁ♯7 | FÁ♯–7 | SI7



SOL♯–7 | SOL7/5+ | LÁ–6 | DÓ♯7





Jimi Hendrix

Ainda hoje, apesar de uma carreira meteórica — de apenas quatro anos, de 1966 até sua morte em 1970 —, Hendrix ainda permanece como a grande e única figura de músico "revolucionário" dos anos 60. Já naquela época, ao lado de Little Richard, de Ike & Tina Turner e de Wilson Pickett, ele gostava de experimentar novas técnicas e efeitos em sua guitarra no âmbito de um som sempre e unicamente negro. Seu primeiro sucesso deu-se em Londres, em 1966, com um trio, o Experience: em um contexto semelhante, esse "selvagem do rock" redefinia drasticamente o papel da guitarra no rock, exatamente como no jazz haviam feito Coltrane para o sax e Cecil Taylor para o piano. Filtrada por meio de distorçores, *wha-wha*, *phaser* e eco, nascia a nova música "cibernética", onde o gosto pela autodestruição, um pingo de *pop-art* e uma boa dose de decibéis assinalavam a aurora de outra vanguarda.

Are You Experienced e *Electric Ladyland*, sobretudo, marcaram uma época: a guitarra de Hendrix, enlouquecida de blues e jazz, "falava" comunicando em nível visceral. À atenta manipulação de tons e de volumes sobre a célebre Fender Stratocaster contrapunha um rico repertório de *gimmicks*, da guitarra atirada de encontro aos amplificadores aos teatralíssimos movimentos de quadril. Sua realização não foi apenas abstrata excentricidade: em uma América atormentada pelo Vietnã, pela hostilidade dos Black Panthers e pela presidência de Nixon, o "Apocalipse Now" sonoro de Hendrix, presente em músicas como *Machine Gun*, exprime bem a grandiosidade do homem. Depois de seu desaparecimento em 1970, seu estilo tornou-se objeto de culto e de emulação: Robin Trower, Frank Marino e todo o *heavy metal* devem muito a ele, e mesmo do jazz veio uma homenagem póstuma, a de Gil Evans.

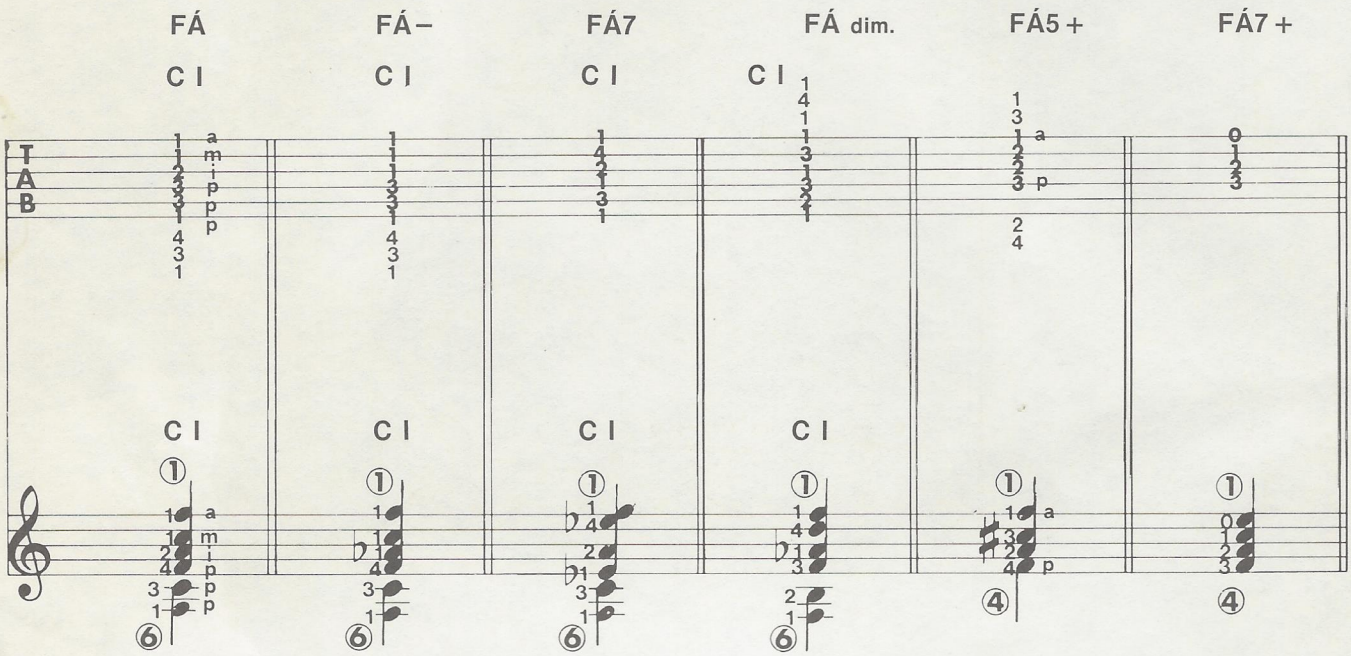
Guido Harari

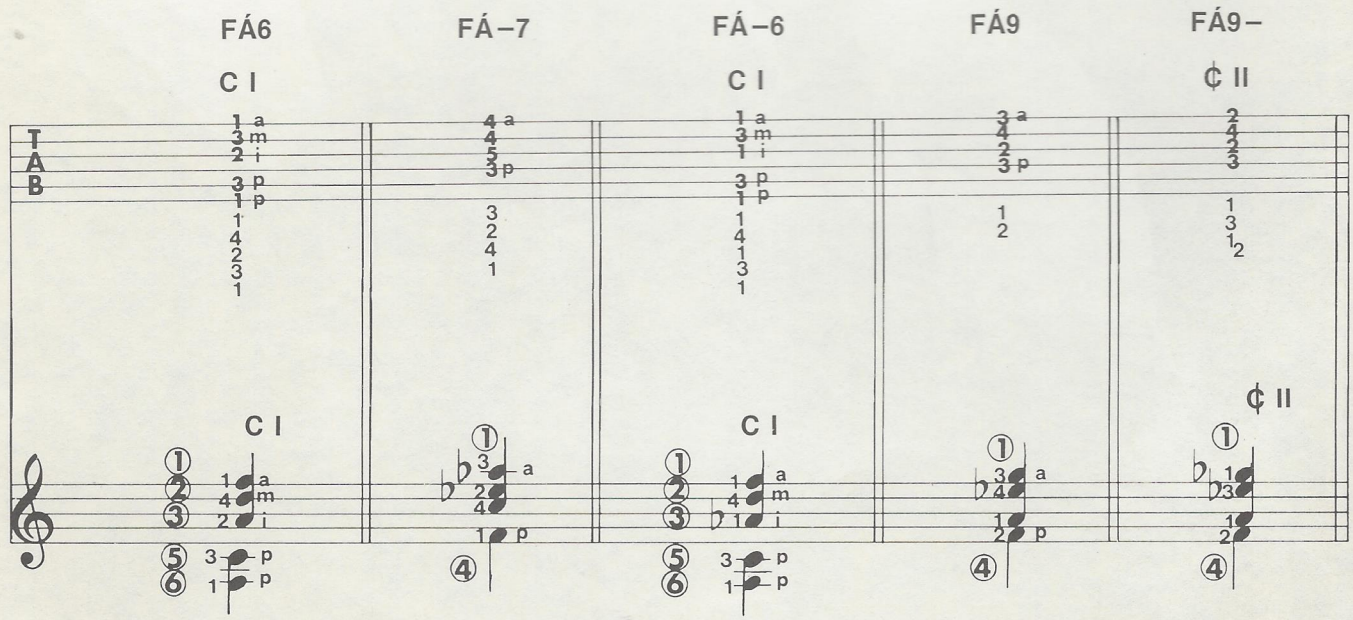
31ª aula

Paco de Lucía (*Foto de Roberto Villagraz/COVER*)

os acordes de FÁ

Na execução dos acordes de fá, você vai se deparar com um freqüente emprego da pestana — meia ou inteira —, devido à impossibilidade de se utilizarem cordas soltas. Portanto, ao estudar os acordes, você deve também se exercitar na técnica da pestana. Essa prática será muito útil.

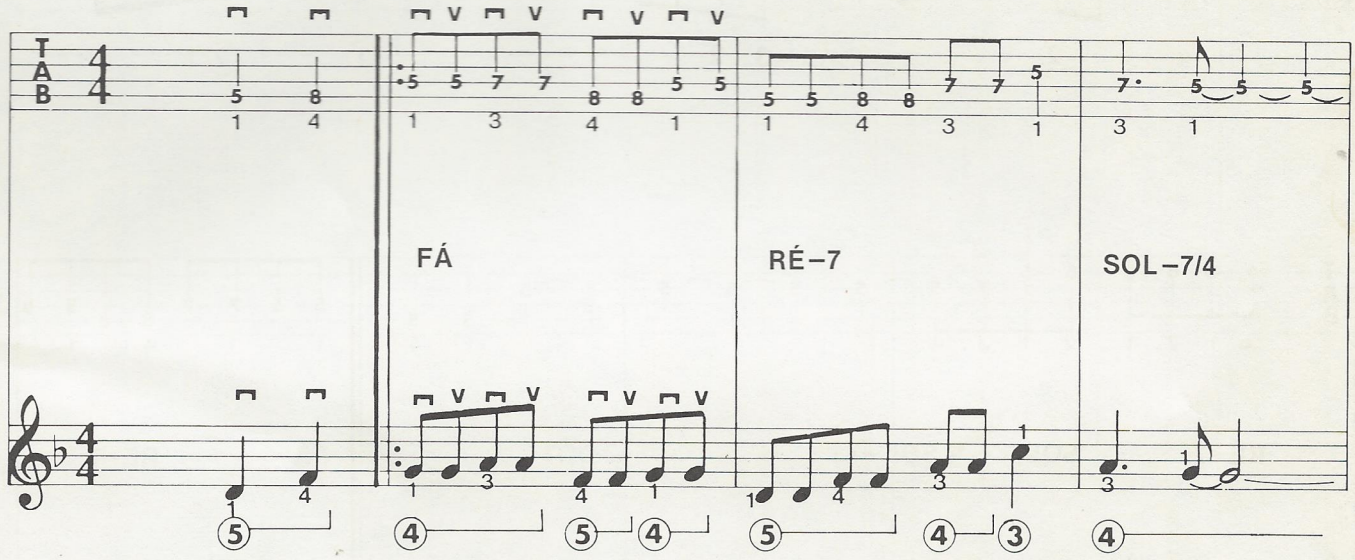


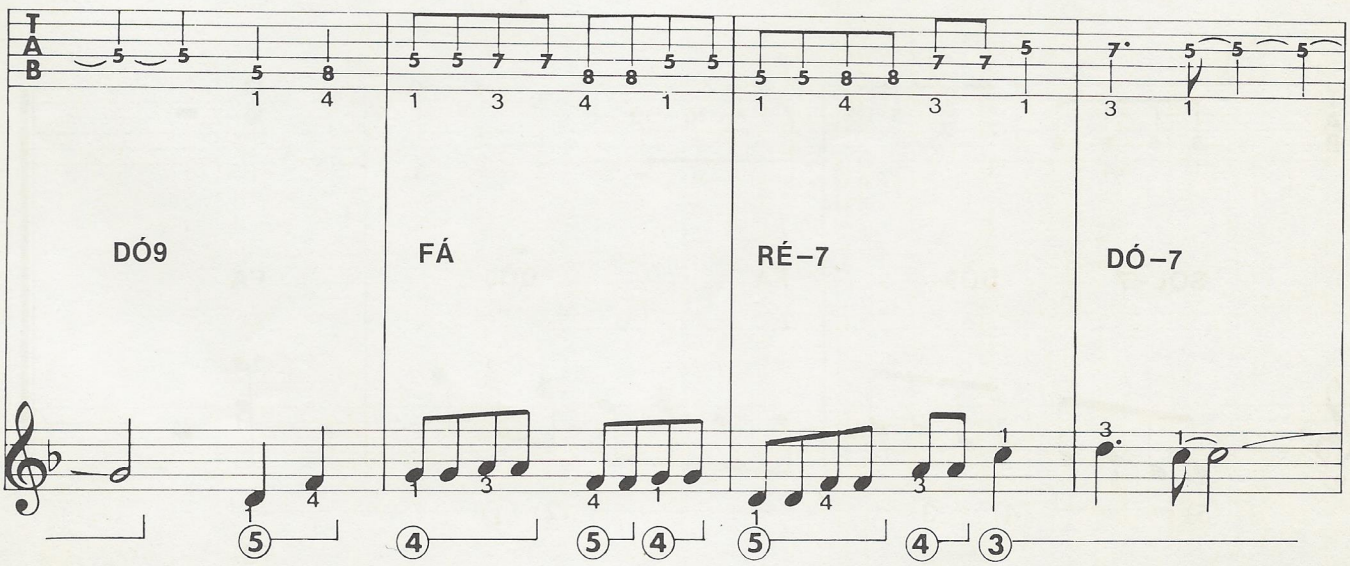


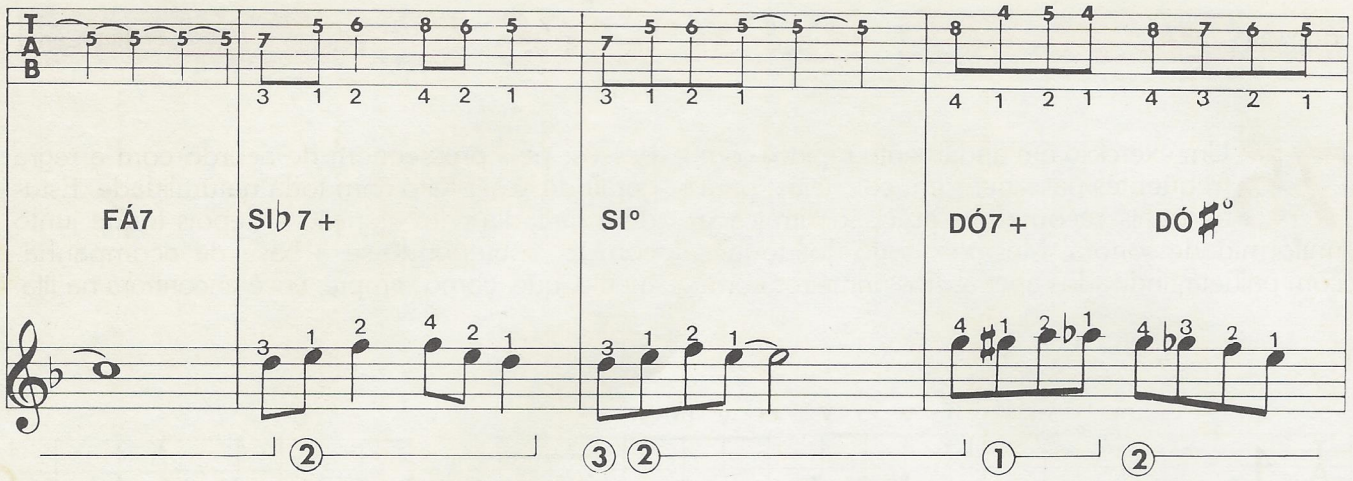
exercícios

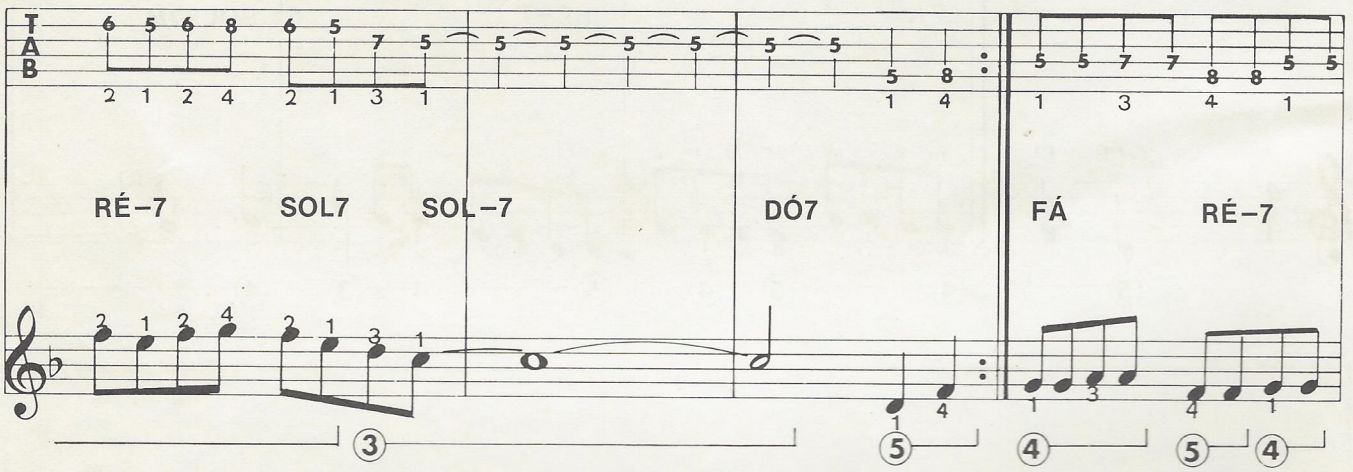
Franco Cerri

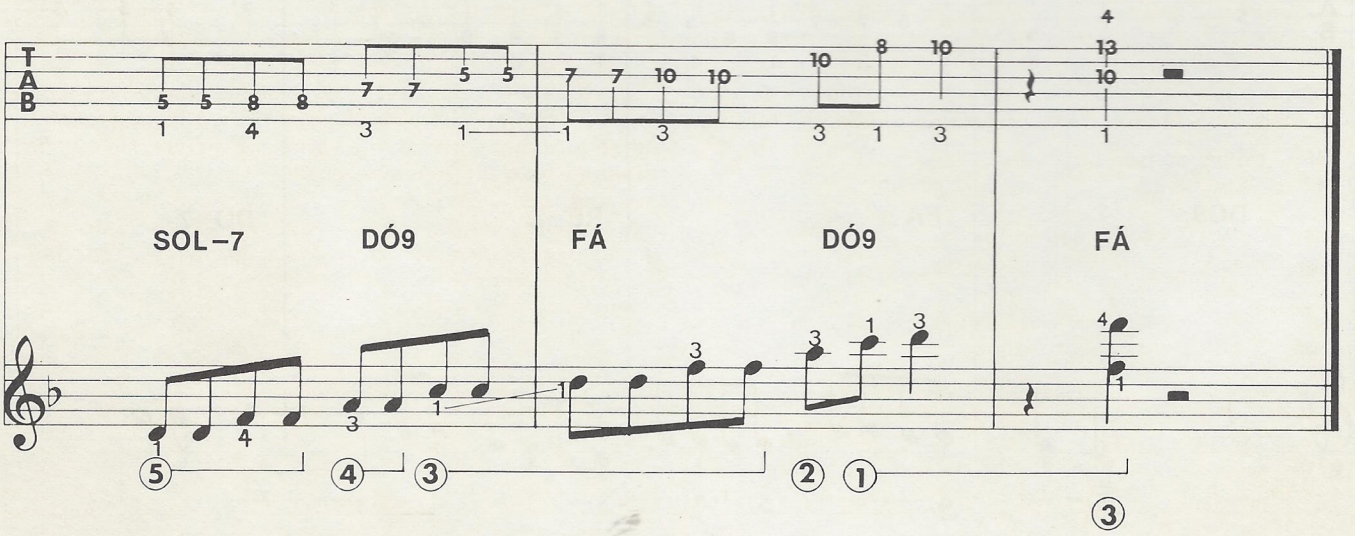
75 Um exercício em andamento rápido, com freqüentes passagens em colcheias, para as quais recomendo precisão rítmica e uniformidade sonora. Mesmo o jogo dos toques com palheta (indicados apenas nos primeiros compassos, pois prosseguem de acordo com a regra geral) deve ser feito com toda naturalidade. Estude a melodia com atenção e depois toque junto comigo, sobrepondo-se à base de acompanhamento, que, como sempre, você encontrará na fita.

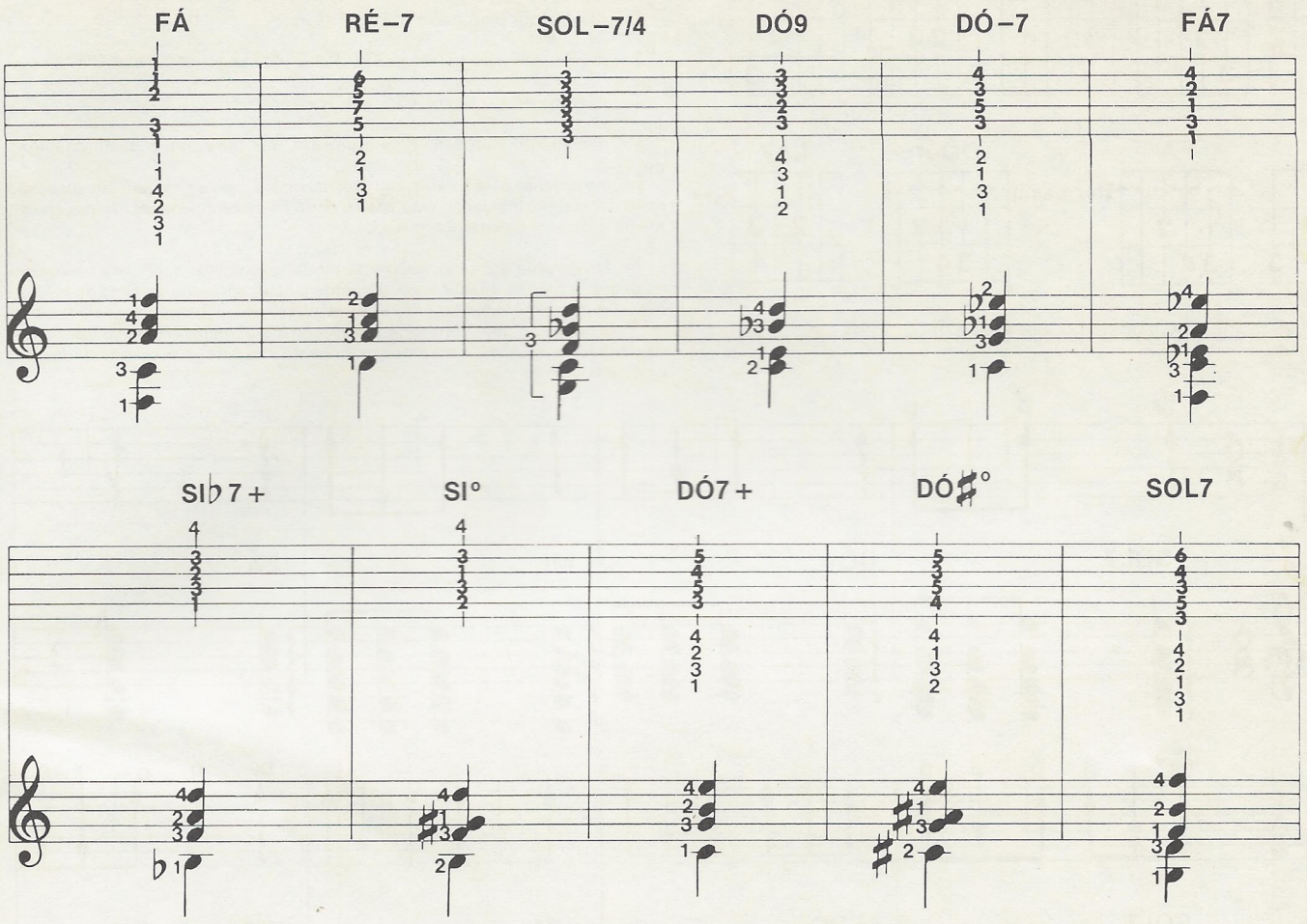





FÁ7
SI♭7+
SI°
DÓ7+
DÓ♯°


RÉ–7
SOL7
SOL–7
DÓ7
FÁ
RÉ–7


SOL–7
DÓ9
FÁ
DÓ9
FÁ



GRAMÁTICA DA MÚSICA

Indicações de dinâmica

Além das indicações de andamento (ou agógicas), expostas na aula n.º 14, a notação musical dispõe de sinais que se referem à intensidade, ou seja, ao volume dos sons, e também à ''cor'' que deve ter cada nota: são os sinais de dinâmica. O espaço sonoro compreendido entre os sons mais fortes e os mais fracos é articulado em música de acordo com esta escala, tradicionalmente em língua italiana:

fff = mais do que *fortissimo*
ff = *fortissimo*
f = *forte*
mf = *mezzo forte* (meio forte)
mp = *mezzo piano* (meio suave)
p = *piano* (suave)
pp = *pianissimo* (muito suave)
ppp = mais do que *pianissimo*

A passagem de uma sonoridade a outra pode ser repentina ou gradual. Uma variação **repentina** é expressa por termos como *più* (mais), *meno* (menos), *subito* (subitamente), colocados ao lado das indicações de dinâmica relacionadas acima. Por exemplo: *più f*, *subito p*.

É possível também combinar duas indicações de dinâmica contrastantes, como, por exemplo, *fp*, indicando assim que o *forte* deve ser seguido imediatamente pelo *piano*.

A variação **gradual** é, ao contrário, indicada pelos sinais gráficos $<$, que indica o aumento progressivo da sonoridade, e $>$, sua diminuição.

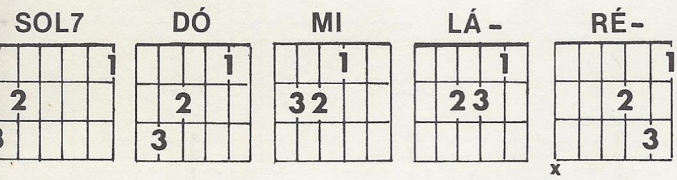
Existem também expressões equivalentes, como *crescendo*, *decrescendo*, *diminuendo*, *smorzando* (esmorecendo) etc., que aparecem de forma abreviada ou não. No que diz respeito à ''cor'', temos sinais como *sf*, isto é, *sforzato* (enfatizado), que indica um reforço da intensidade sonora.

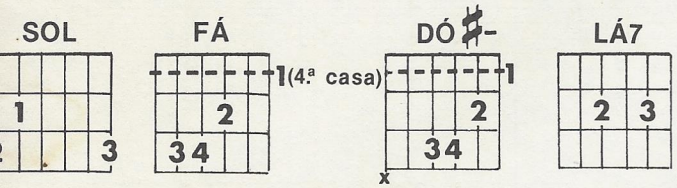
É importante lembrar que aqui também, tal como no caso das indicações de andamento, esses termos têm um significado aproximativo: a dinâmica é um dos fatores ligados à personalidade do intérprete, à interpretação.

Da mesma forma, as indicações de dinâmica adquirem peso e significado diferentes, dependendo da obra, de suas conotações históricas e estilísticas: um *crescendo* em Mozart será necessariamente diferente de um *crescendo* em Wagner, assim como um *ff* em Debussy terá um colorido diferente do mesmo *ff* em Beethoven.

DONA JAVIERA CARRERA

Canção tradicional





(x = nota que ***não*** deve ser tocada, por não fazer parte do acorde)

Na tablatura estão a introdução instrumental e todo o acompanhamento. Para uma execução correta, aconselhamos o seguinte dedilhado para a mão direita:

P↑ = movimento para baixo com o polegar;

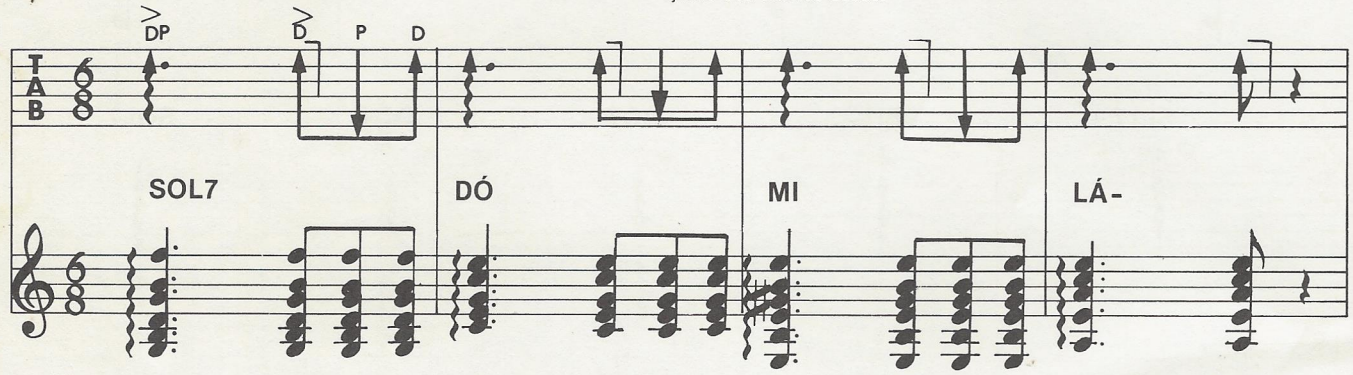
D↑ = movimento para baixo com os dedos indicador, médio e anular, juntos;

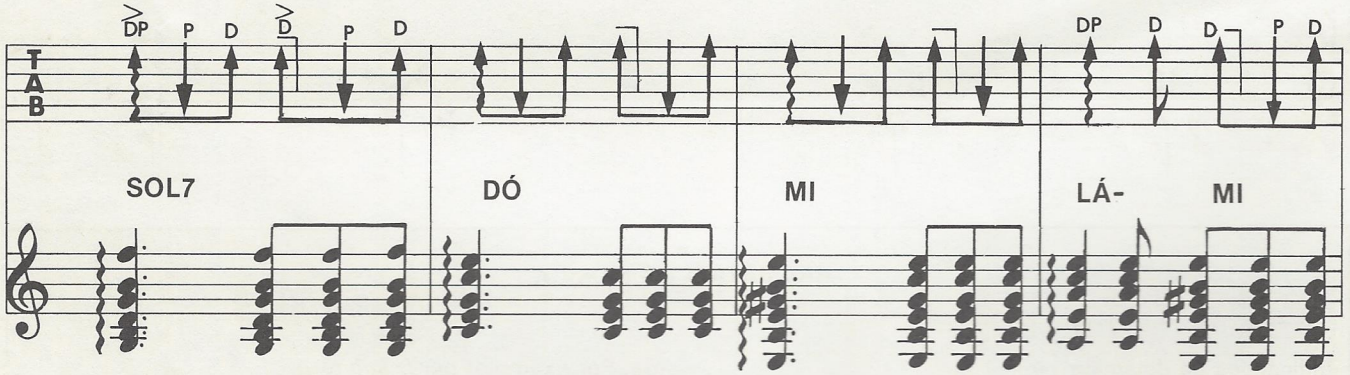
I↓ = movimento para cima com o indicador;

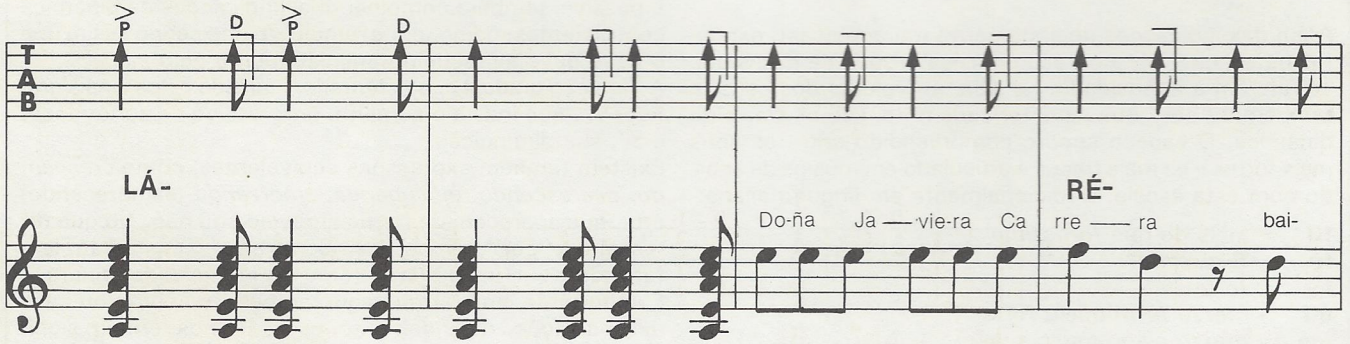
P↓ = movimento para cima com o polegar, que toca com o dorso da unha;

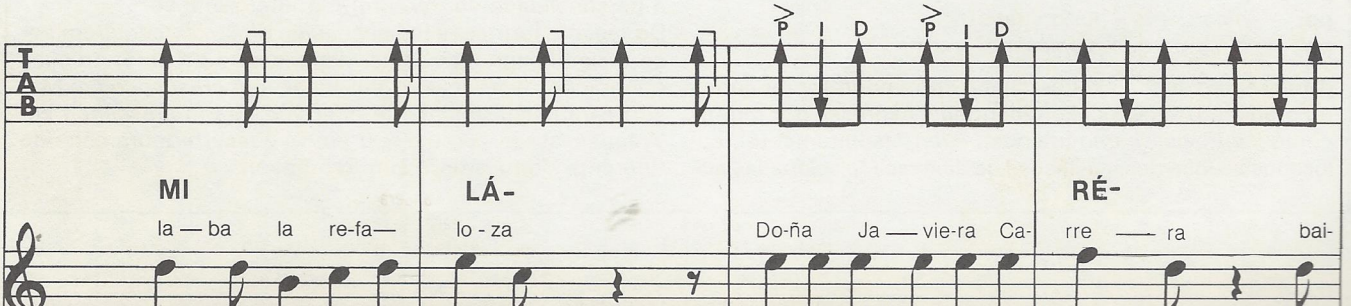
DP = movimento para baixo com todos os dedos, que se movem em sucessão muito rápida, um imediatamente após o outro na seguinte ordem: mínimo-anular-médio-indicador-polegar (*rasgueado*);

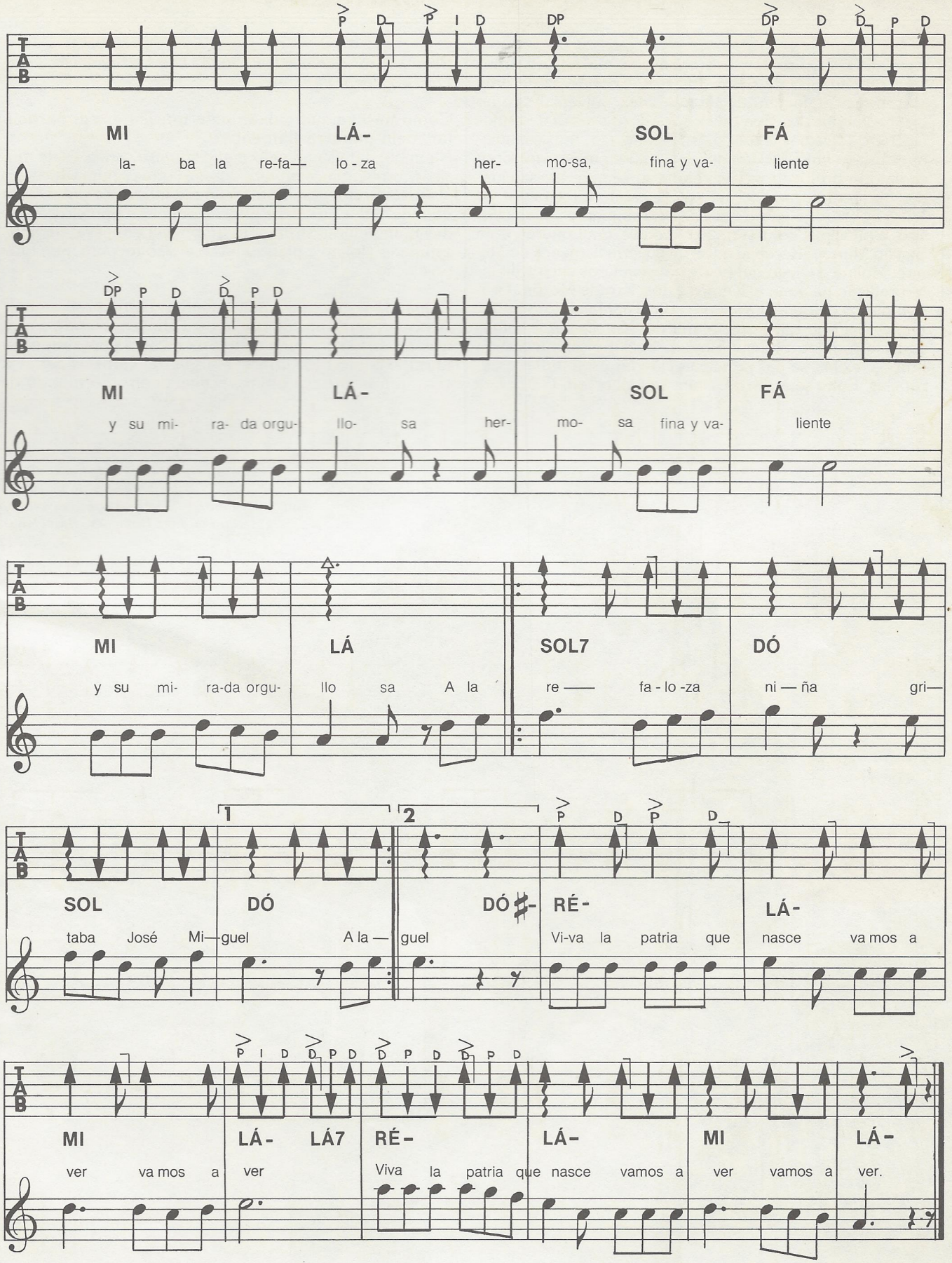
D = movimento apagado, depois de ter dado um golpe seco para baixo com os dedos, é preciso apagar imediatamente o som, apoiando a palma da mão direita nas cordas. Além disso, deve-se acentuar os movimentos assinalados com >. Para obter um som correto, a introdução e o acompanhamento devem ser executados mantendo a mão direita longe do cavalete, à esquerda da roseta, junto das últimas casas.











Doña Javiera Carrera
su patria libre quería.
La independencia de Chile
la soñaba noche y día.

Cuando en el viento flamea
orgullosa la bandera
en sus pliegues se refleja
su rostro Doña Javiera.

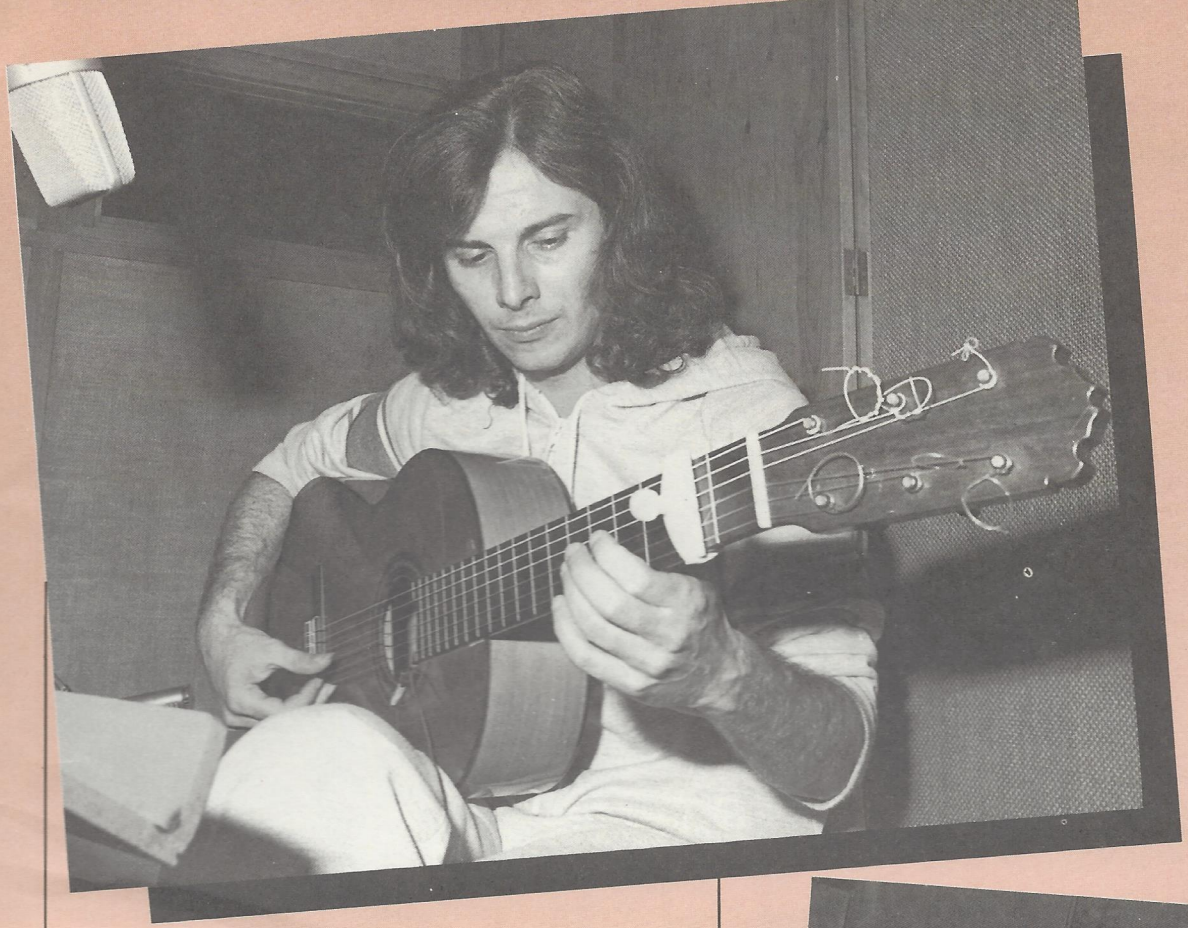
Transcrição e notas de Claudia Gallone

Toti Soler, um dos instrumentistas mais prestigiados da Espanha de nossos dias, é o porta-voz de uma nova linguagem, de caráter "mais universal", como ele mesmo afirma. Sua música resulta da fusão de estilos e gêneros diversos: clássico, jazz, flamenco, música indiana. Nascido em 1949, começou a estudar música no Conservatório do Liceu de Barcelona e, sempre nessa cidade, freqüentou mais tarde o Conservatório Superior de Música. Estudou piano com Joan Guinjoan e violão clássico, a princípio, com Tarragó e, depois, em Londres, com Steven Murray. Recebeu aulas de guitarra flamenca de Manuel Molina e Diego del Gastor, e seguiu os cursos de interpretação de Juan el Camas e Joselero de Morón. Gravou discos e deu recitais junto com Taj Majal, Léo Ferré, Francesc Pi de La Serra, Maria del Mar Bonet e com o flautista romeno Stanciu Simion. Sozinho ou integrando grupos, exibiu-se nas principais cidades espanholas e européias. Entre seus discos, citam-se *Liebeslied*, *O.M.*, *Gat Blanc*, *Jordi Sabates Toti Soler*, *Cant Monjo*, *Desdesig*, *Laia* e *Lonely Fire*.

Como nasceu sua paixão pela música e, em particular, pela guitarra flamenca?
Na minha família há pelo menos quatro gerações de músicos, profissionais ou amadores. Todos sempre tocaram algum instrumento. Comecei a me interessar pelo violão quando tinha uns treze anos. Toquei os primeiros acordes num velho instrumento que havia em casa. Já tinha estudado violino e piano, mas o violão foi para mim uma revelação.

E quando você começou a trabalhar como profissional?
Acho que tinha uns quinze anos. Estava nascendo a chamada *canción catalana* e eu fazia o baixo num grupo conhecido como Els Xarracs. Mais tarde, comecei a gravar com outros grupos. Enfim, acabei dentro do mundo da

Nesta página e nas seguintes, alguns instantâneos do violonista Toti Soler durante uma gravação em estúdio (foto de Luiz Balaguer, Barcelona).



Toti Soler

música sem quase me dar conta. A verdade é que não saberia viver de outra forma.

Quem ou o que influenciou mais o seu estilo?
A marca mais forte, tendo em vista o ambiente familiar em que cresci, foi dada pela música clássica. Depois o jazz, sobretudo o de Miles Davis, e, mais tarde ainda, o rock, gênero a que me dediquei durante uns tempos. Na realidade, nunca um estilo me absorveu por completo. Preferi conhecer e assimilar vários, inclusive o folk. A descoberta do flamenco remonta aos 22 anos. Foi um amor muito intenso, talvez o mais importante, embora não o único, e para estudá-lo preferi ir para a Andaluzia. Em seguida, talvez por sua semelhança com o flamenco, tive forte impacto ao conhecer a música indiana.

Como compositor, você encaixa sua música em que gênero?
Em nenhum, especificamente, ou, talvez, em todos os que me influenciaram. Minhas pesquisas orientaram-me para um novo estilo, digamos mais universal, capaz de fundir diversas experiências. Eu gostaria de deixar bem claro que não há nada de intelectual, nem mesmo a postura, em tudo isso: a música é uma forma espontânea de expressão, uma maneira de entender a vida.

Com qual de seus numerosos discos você mais se identifica?
Também não saberia responder esta pergunta. Cada disco reflete os gostos e as tendências do período em que foi gravado. De música flamenca, eu citaria, talvez, *Gat Blanc*, *Laia* e *Cant Monjo*.

O que representa Toti Soler no panorama musical espanhol?
Não é uma pergunta que deva ser feita a mim. Alguns podem achar que eu represento tudo, e outros, nada. De qualquer maneira, em se tratando de uma linguagem universal, a música deve ser vista como um todo. Deve ser considerada em nível internacional e não em termos nacionais. Como acontece com outras formas de expressão artística, a música está se desenvolvendo e se transformando em toda parte, com acentuados entrelaçamentos e interinfluências, de modo que fica difícil falar em termos de uma linguagem nacional.

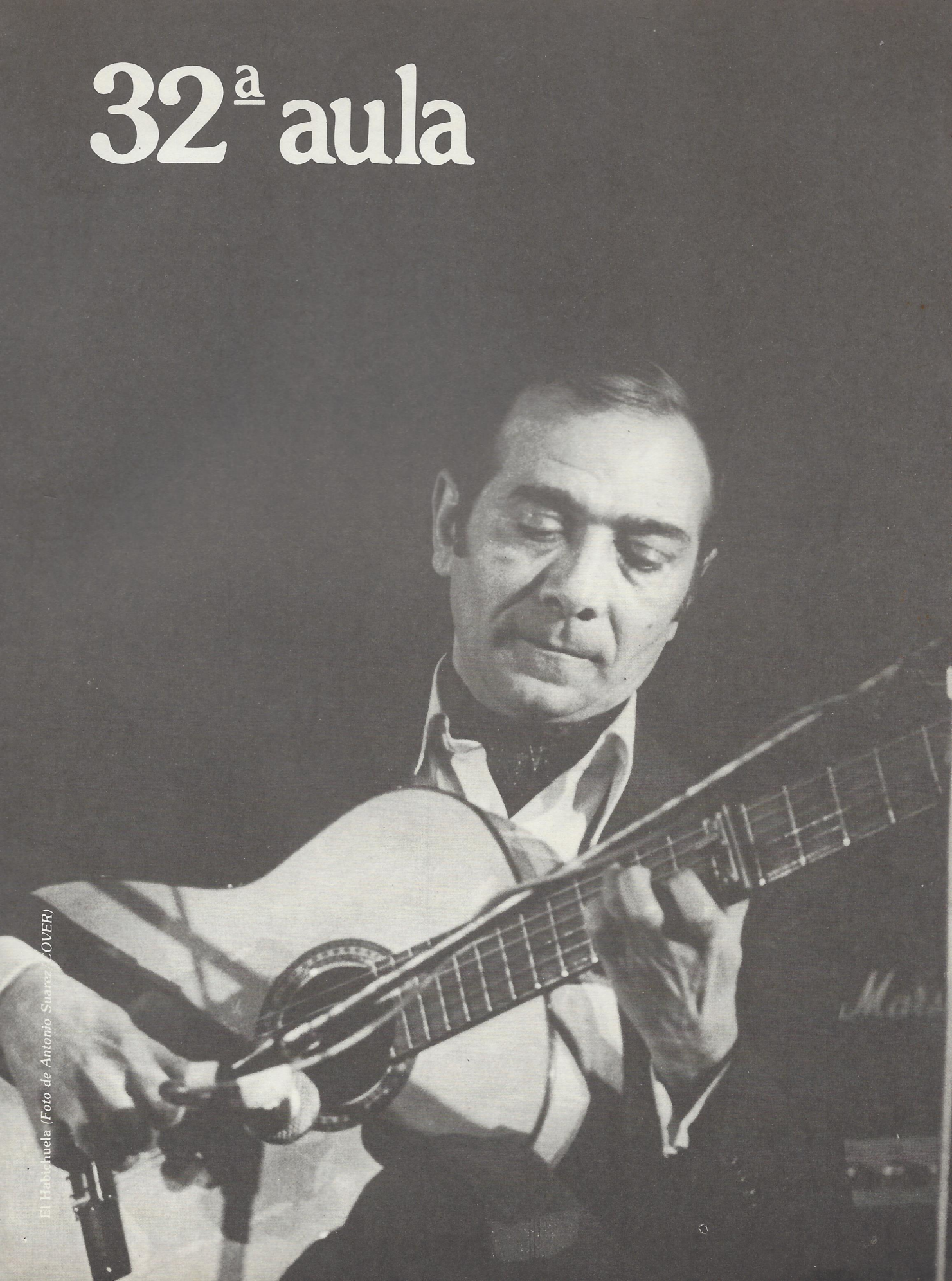
Agora vamos nos restringir ao flamenco. Como você o define?
O flamenco é uma maneira de viver e de entender as coisas. Quando se compreende isso, então compreende-se o que é o flamenco. Mas não é tão simples quanto parece. A maioria das pessoas não vai além da superfície ou daquilo que alguns fazem passar por flamenco: um pouco de rumba, palmas e folclore artificial. Para penetrar no universo do flamenco é preciso respeitar algumas regras, é preciso senti-lo profundamente. Nisso ele se assemelha muito ao blues e ao jazz.

E como você se aproximou do universo do flamenco?
Para conhecê-lo melhor, como já disse, fui para a Andaluzia com 22 anos. Em Sevilha, encontrei Manuel Molina e Juan el Camas, extraordinário *cantaor* com quem fiz, mais tarde, uma *tournée* pela Suíça. Pouco depois, em Morón de la Frontera, conheci também Diego del Gastor, um dos últimos guitarristas capazes de tocar à maneira antiga. Figura incrível, com ele aprendi mais em termos humanos do que como intérprete. Refiro-me à sua postura diante da vida, à sua simplicidade. Tempos mais tarde, José de Morón, irmão de Diego, ensinou-me muitas coisas sobre o acompanhamento do *cante*.

O que você acha do panorama atual do flamenco, de seus novos rumos e do binômio tradição-evolução?
A guitarra flamenca é um instrumento moderno, relativamente jovem. Seus elementos característicos — técnica do *rasgueo*, *picado* e *falsetas* — desenvolveram-se muito lentamente. Foi com Sabicas e Niño Ricardo, dois expoentes da primeira metade deste século, que nasceu a escola dos grandes guitarristas de hoje. Refiro-me, por exemplo, a Paco de Lucía, com sua notável capacidade de inovar. É bem verdade que muitos deles foram criticados pelos puristas, que os consideram por demais modernos. Mas, se hoje em dia alguém começar a tocar o flamenco como há cem anos, ninguém vai entender nada e podem pensar que estamos tentando ludibriar o público. O som teria um interesse histórico, mas nenhuma relação com nossa realidade. É preciso ir em frente; se necessário, transformar-se. Isso, porém, não significa perder a essência do flamenco. Quando conheci Paco de Lucía, estava convencido de que ele não iria apreciar o que eu vinha fazendo, minhas experiências com novas harmonias e novas formas de *bulerías* (canto e dança da Andaluzia de ritmo muito agitado). Muito bem, deu-se exatamente o contrário. E o mesmo ocorreu com Juan el Camas. Ambos me surpreenderam e me deram muita força.

Víctor Valls

32ª aula



El Habichuela *(Foto de Antonio Suarez COVER)*

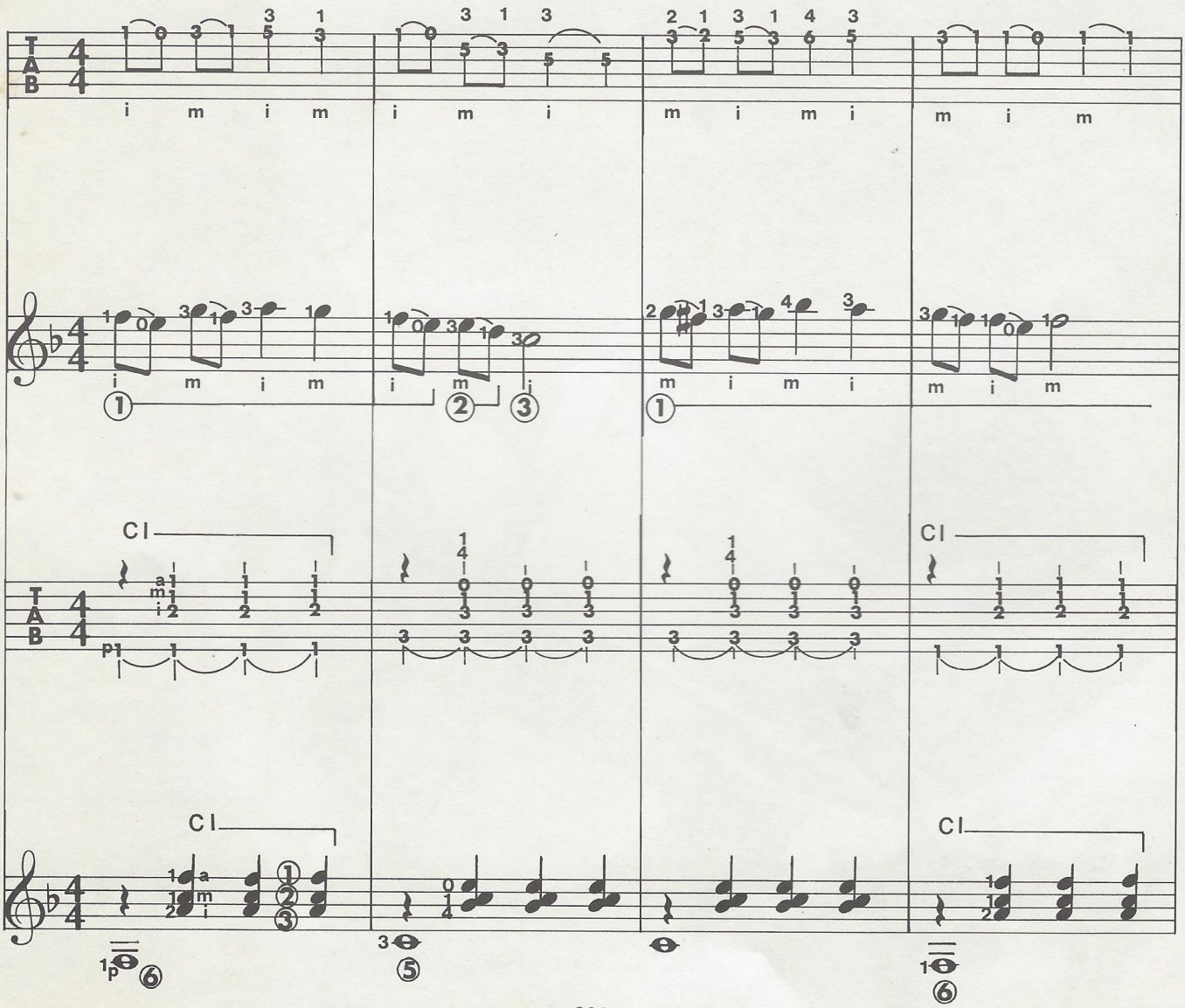
exercícios

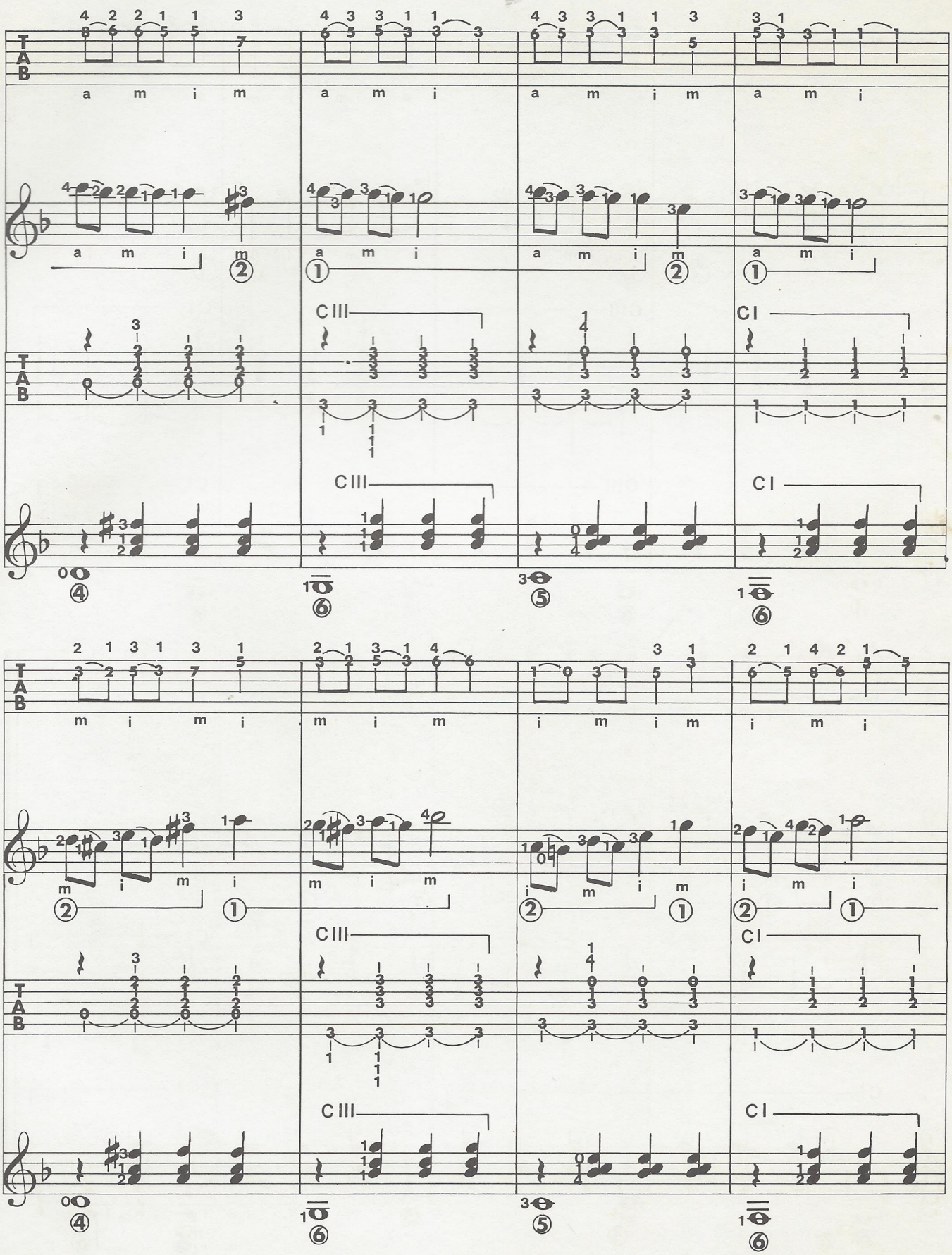
Mario Gangi

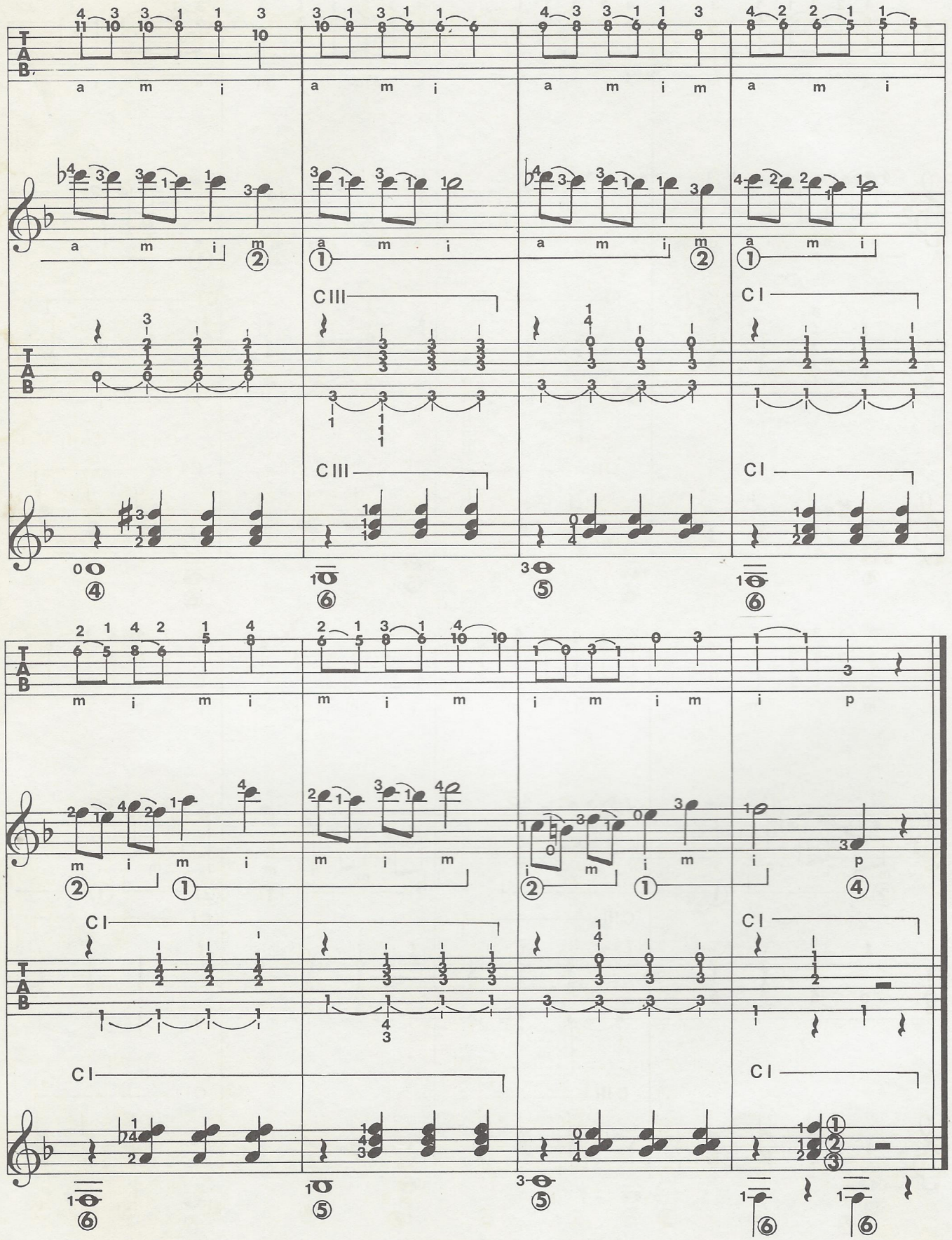
68 Vamos continuar com o estudo das ligaduras descendentes, sem sombra de dúvida as mais difíceis de serem executadas ao violão, sobretudo com a desejada clareza sonora.

Se ainda não se sentir capaz de dominar a técnica, faça uma revisão das explicações dadas na aula 30, tocando novamente o exercício preparatório, o de n.º 66.

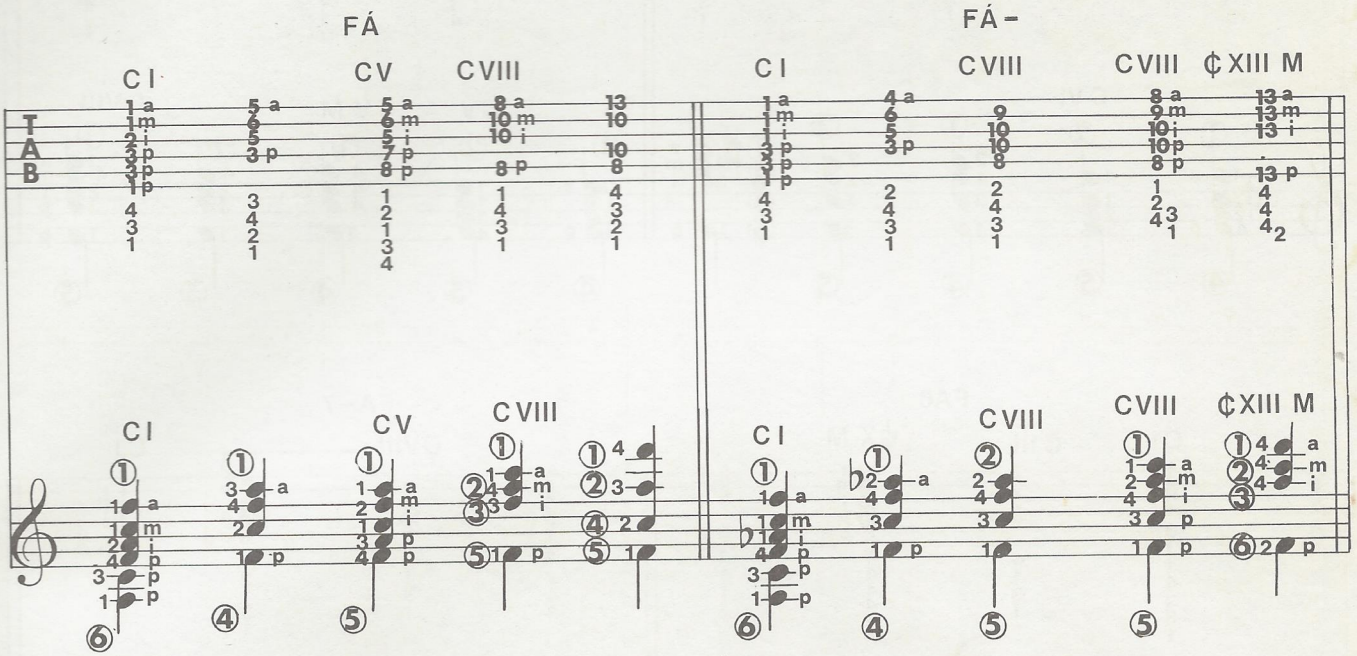
Você poderá, assim, dedicar-se a este exercício, para o qual preparei também uma base de acompanhamento, gravada na fita, e que vem escrita também no pentagrama. É muito simples. Pode até confiá-la a um amigo e tocar com ele.

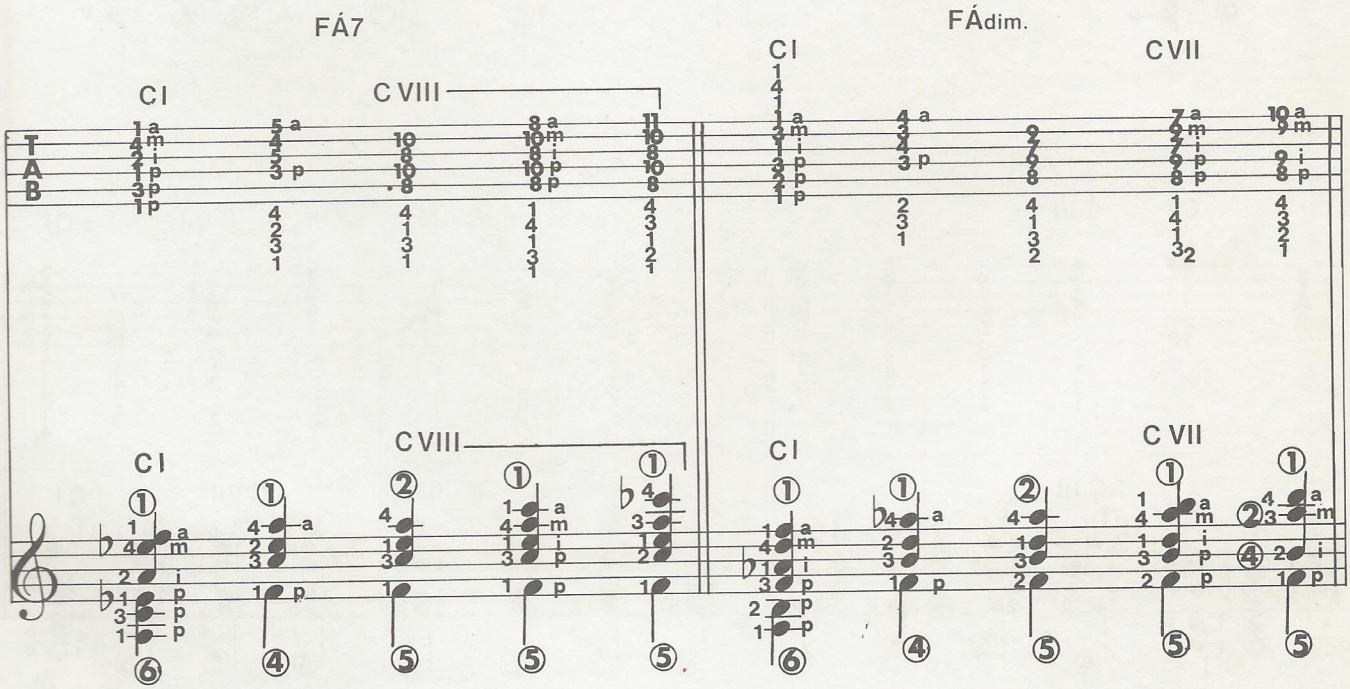


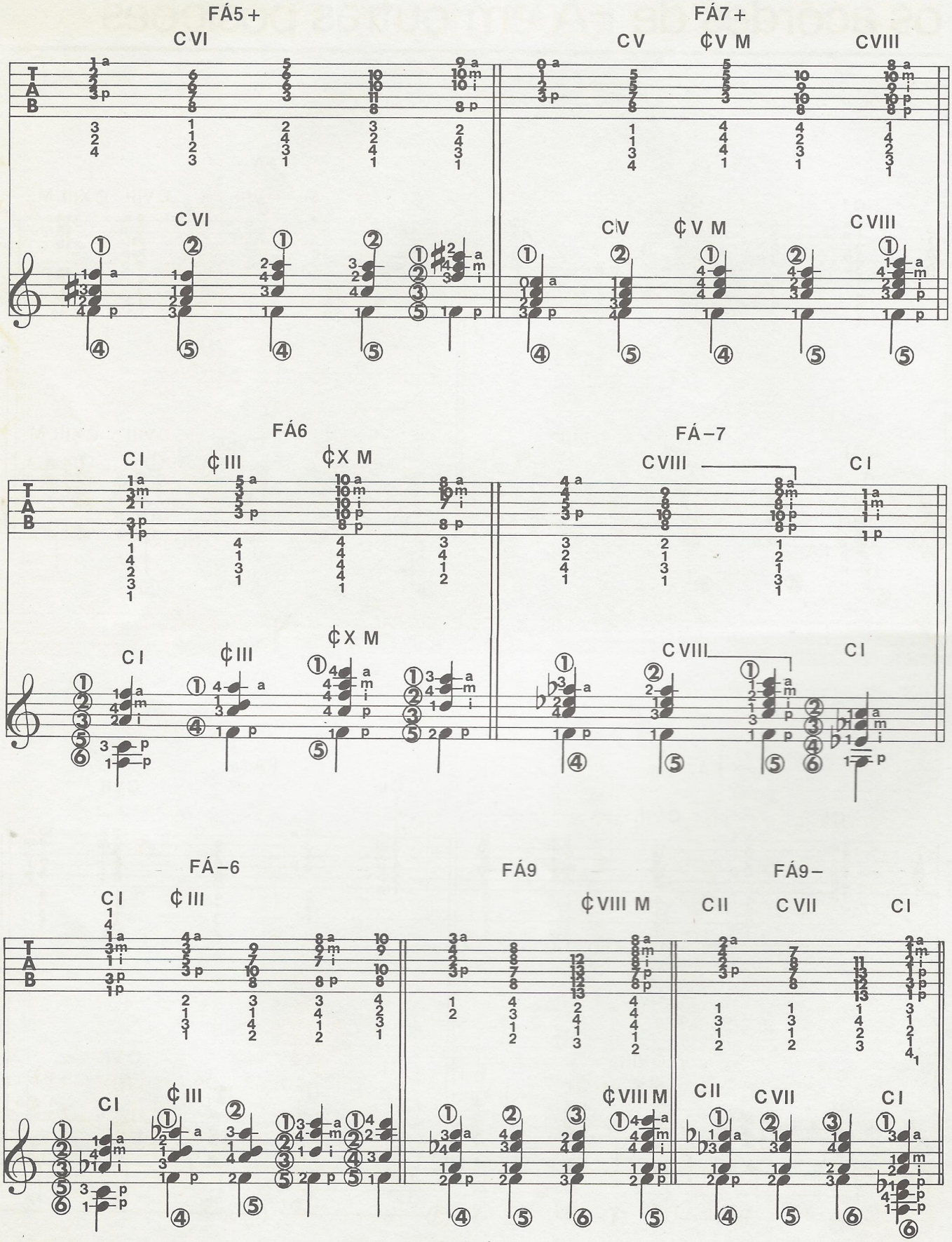

T
A
B
a m i m
a m i
a m i m
a m i
CIII
CIII
CI
CI
m i m i
m i m
i m i m
i m i
CIII
CIII
CI
CI


T
A
B
a m i
a m i m
CIII
CI
m i m i
m i m
i m i m
i p

os acordes de FÁ em outras posições





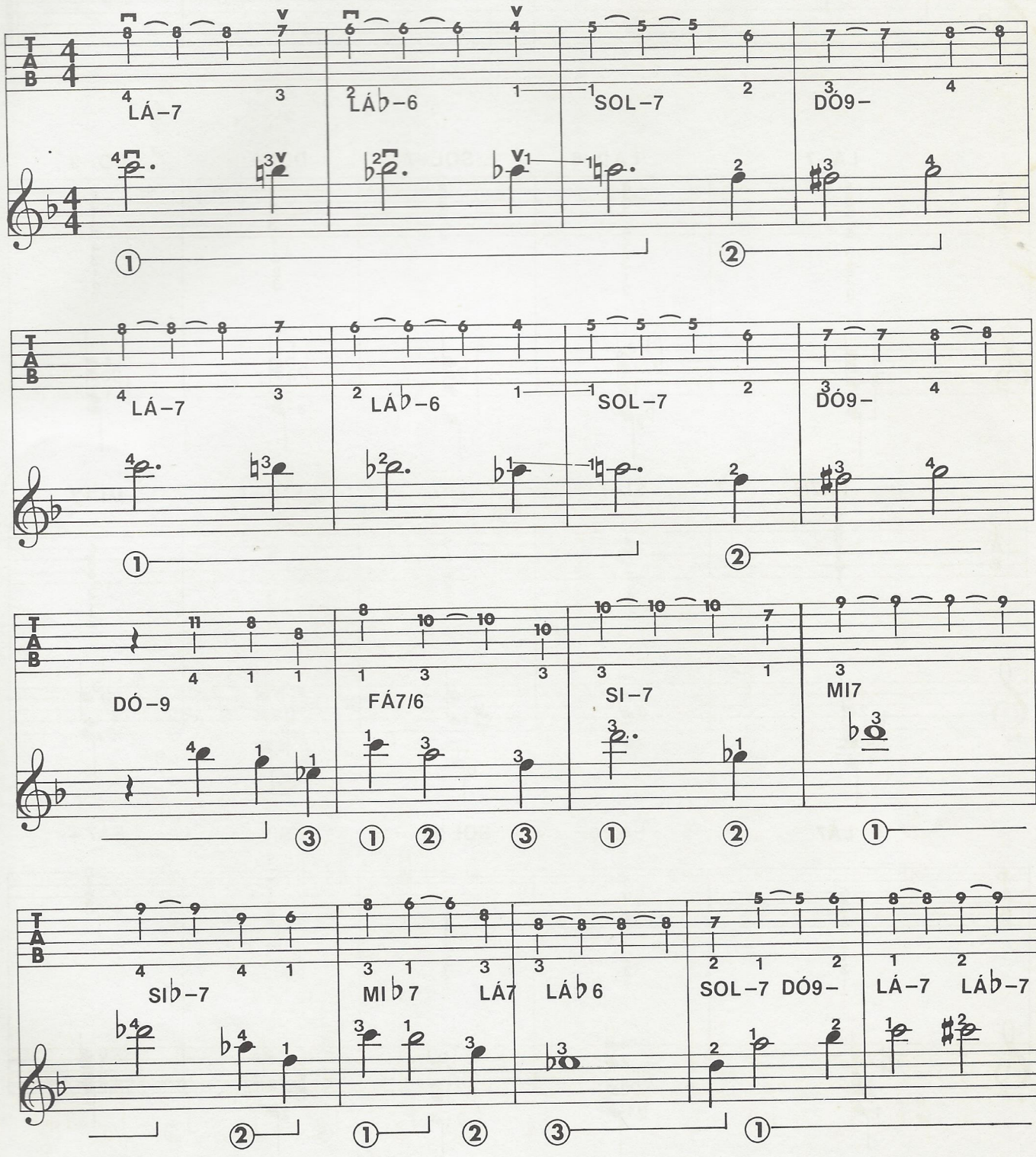

FÁ5 +
C VI
C VI
FÁ7 +
C V
¢V M
C VIII
C V
¢V M
C VIII
FÁ6
C I
¢III
¢X M
C I
¢III
¢X M
FÁ–7
C VIII
C I
C VIII
C I
FÁ–6
C I
¢III
C I
¢III
FÁ9
¢VIII M
¢VIII M
FÁ9–
C II
C VII
C I
C II
C VII
C I

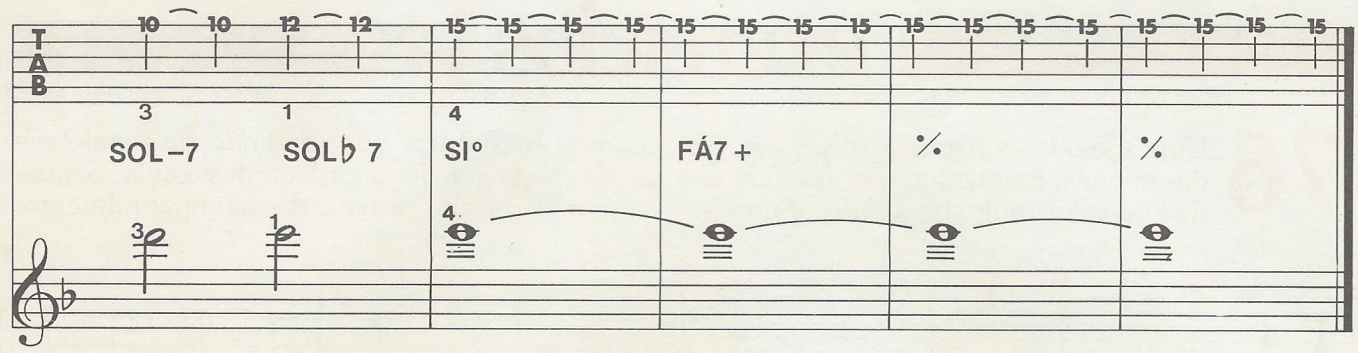
exercícios

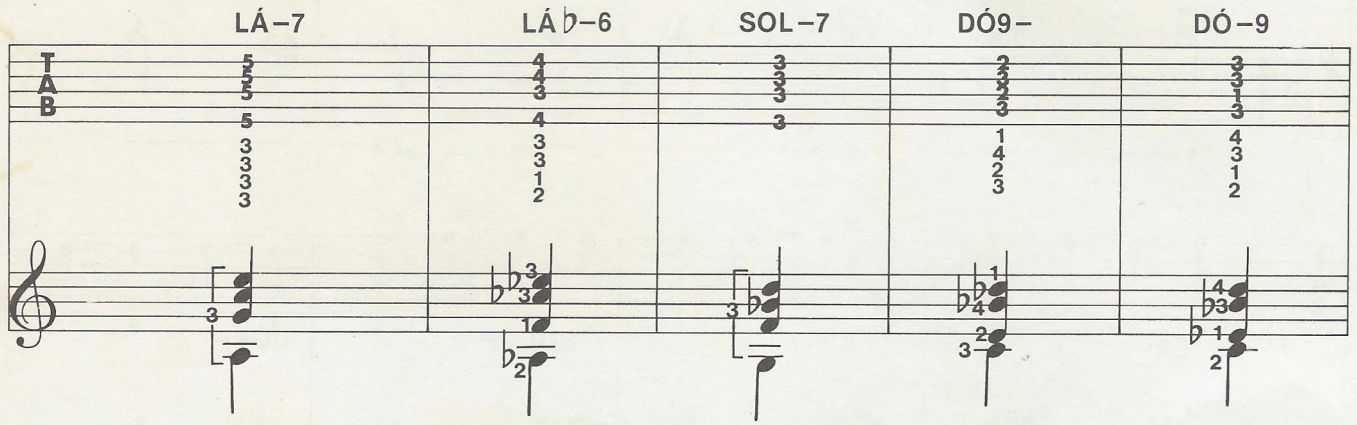
Franco Cerri

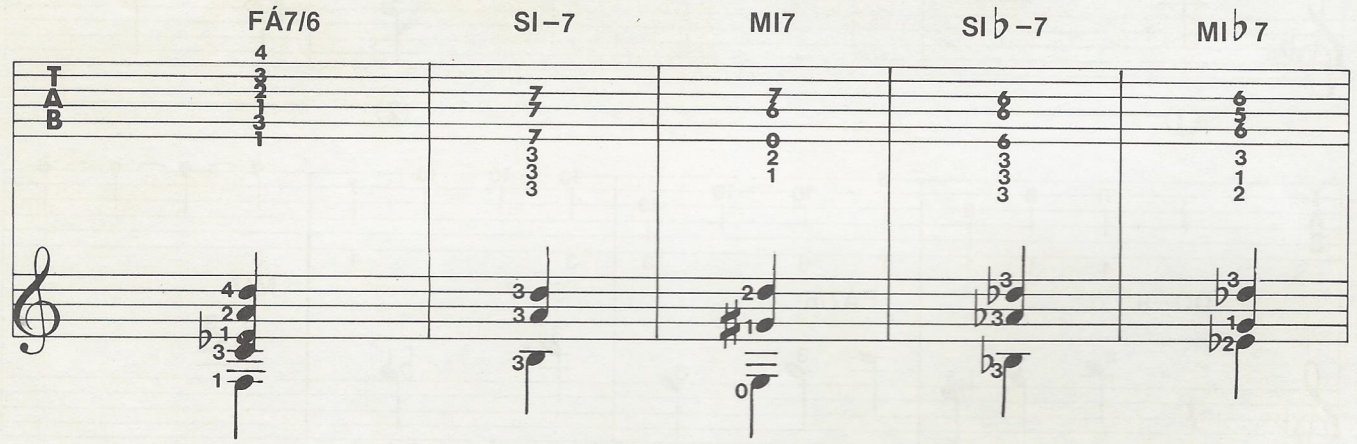
76

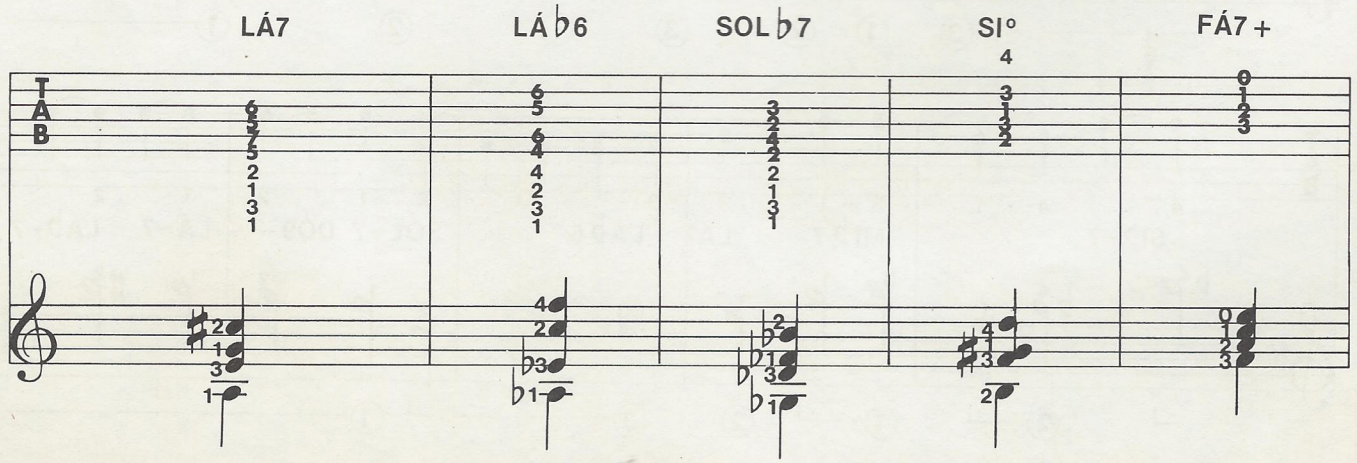
Uma melodia construída sobre três cordas apenas, freqüentemente fazendo uso de intervalos muito pequenos, e uma seqüência harmônica que, partindo da tonalidade de lá, chega à de fá, abordada nesta aula. Segue-se, como sempre, a base de acompanhamento.




SOL–7
SOL♭7
SI°
FÁ7+


LÁ–7
LÁ♭–6
SOL–7
DÓ9–
DÓ–9


FÁ7/6
SI–7
MI7
SI♭–7
MI♭7


LÁ7
LÁ♭6
SOL♭7
SI°
FÁ7+

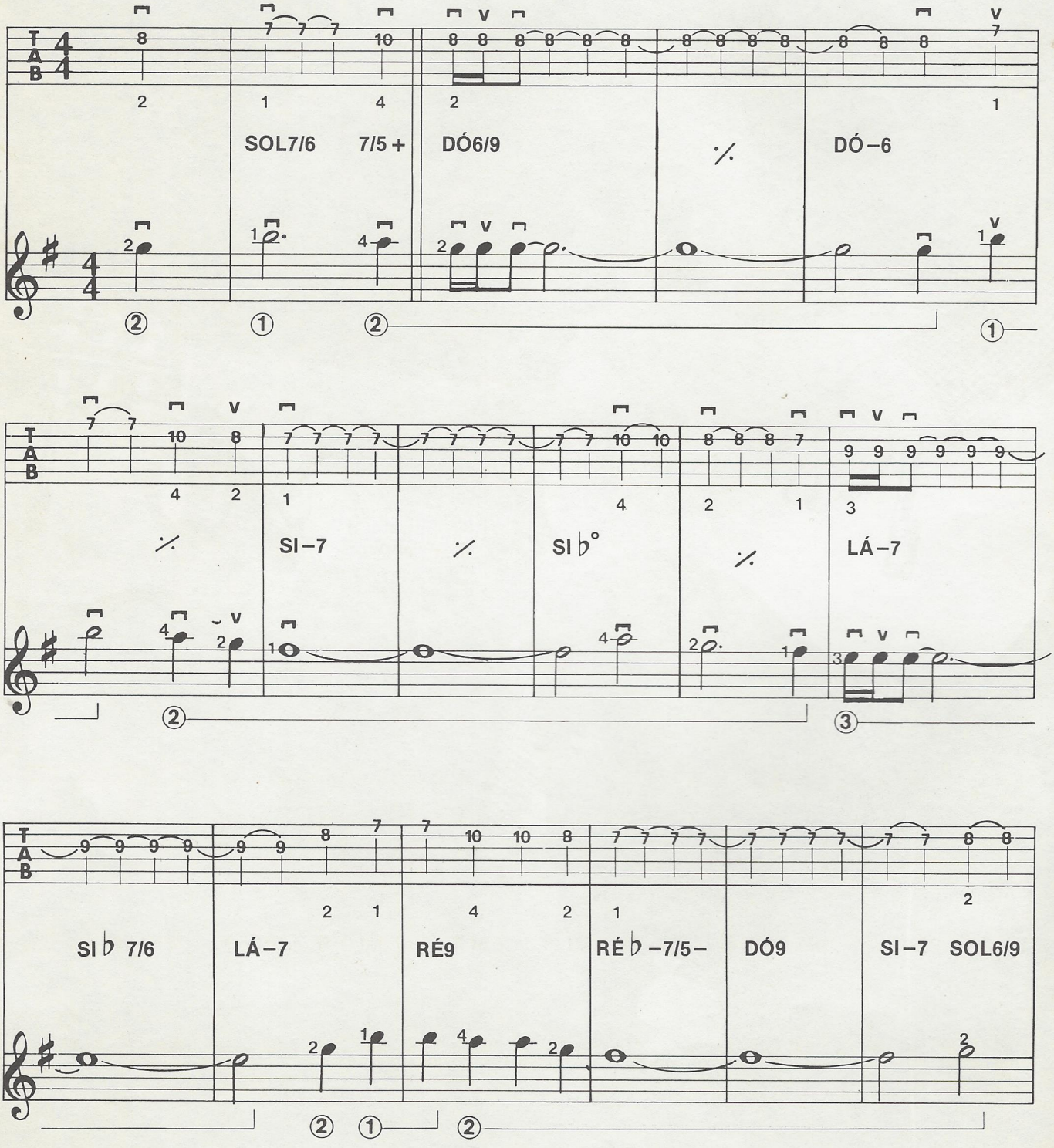
33ª aula

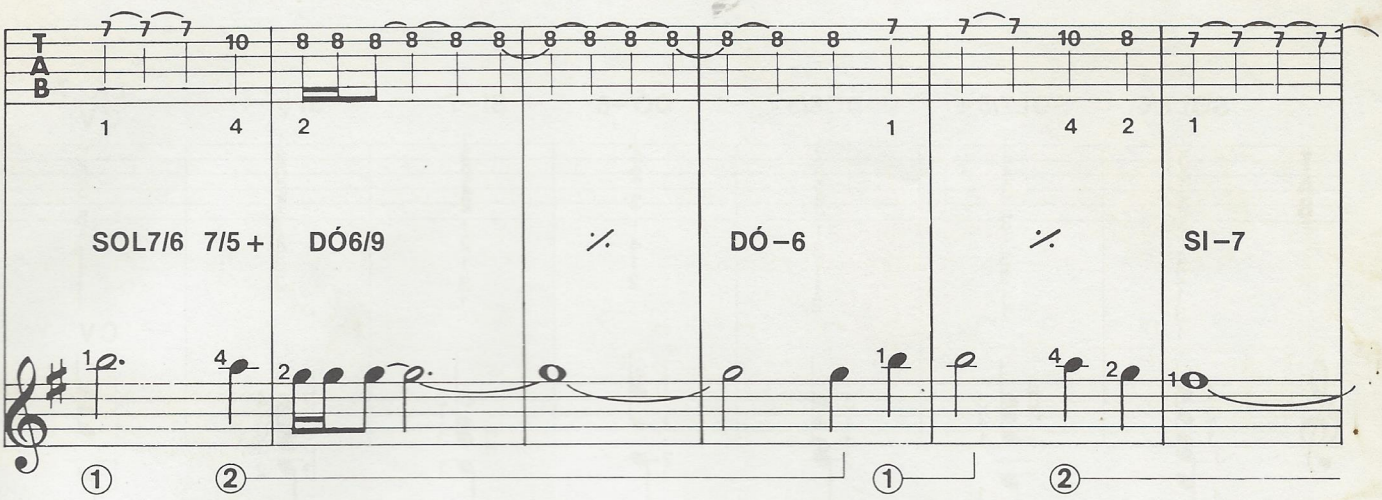
Augusto Cigliano *(Foto Agência Velia Elisei Nebbia)*

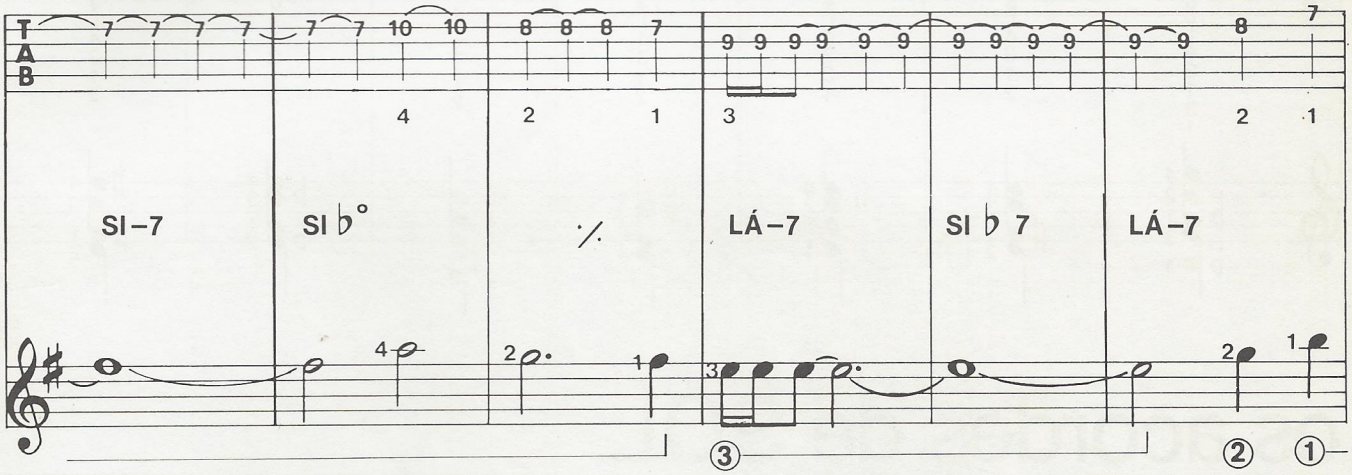
exercícios

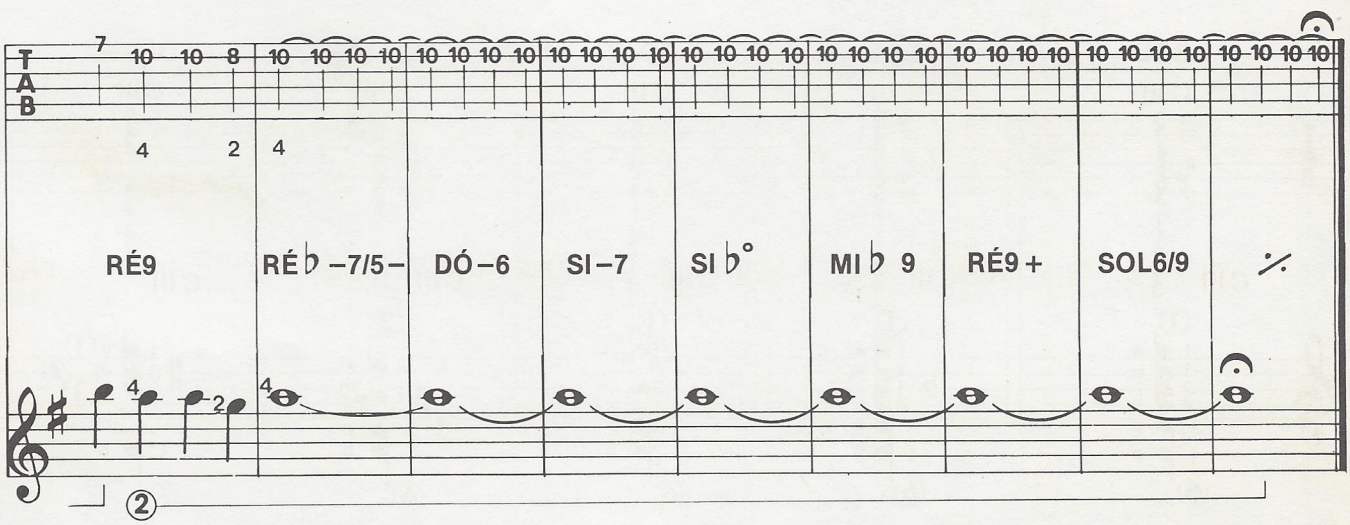
Franco Cerri

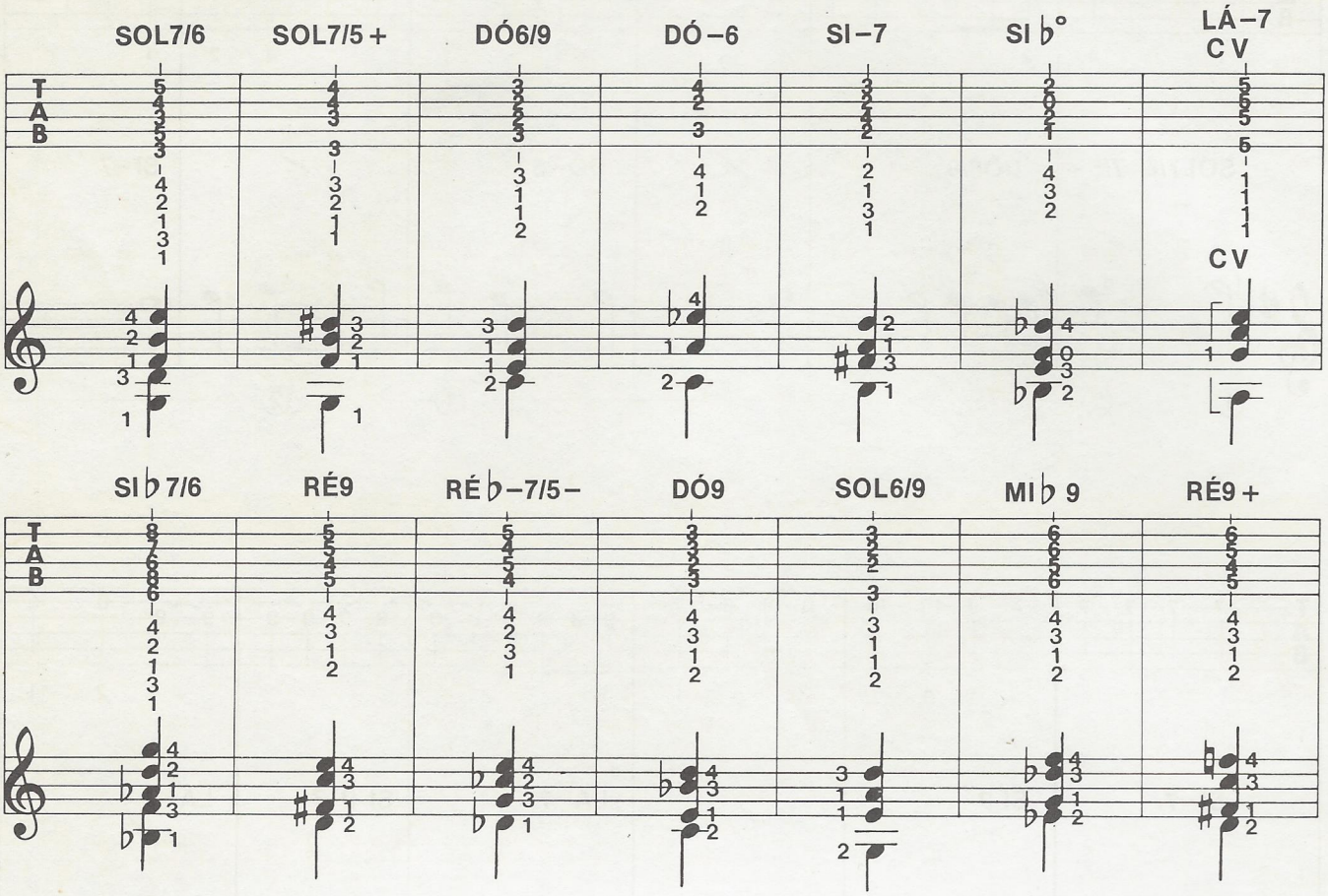
77 Três primeiras cordas e apenas quatro casas, da sétima à décima, pois este exercício foi escrito sobre pequena parte da escala. Lembre-se de que estamos na tonalidade de sol maior e, portanto, com um único sustenido na armadura da clave: o fá. Aqui, a maior dificuldade está no ritmo — um tanto rápido — que exige maior agilidade nos toques com palheta.




SOL7/6 7/5+
DÓ6/9
DÓ–6
SI–7

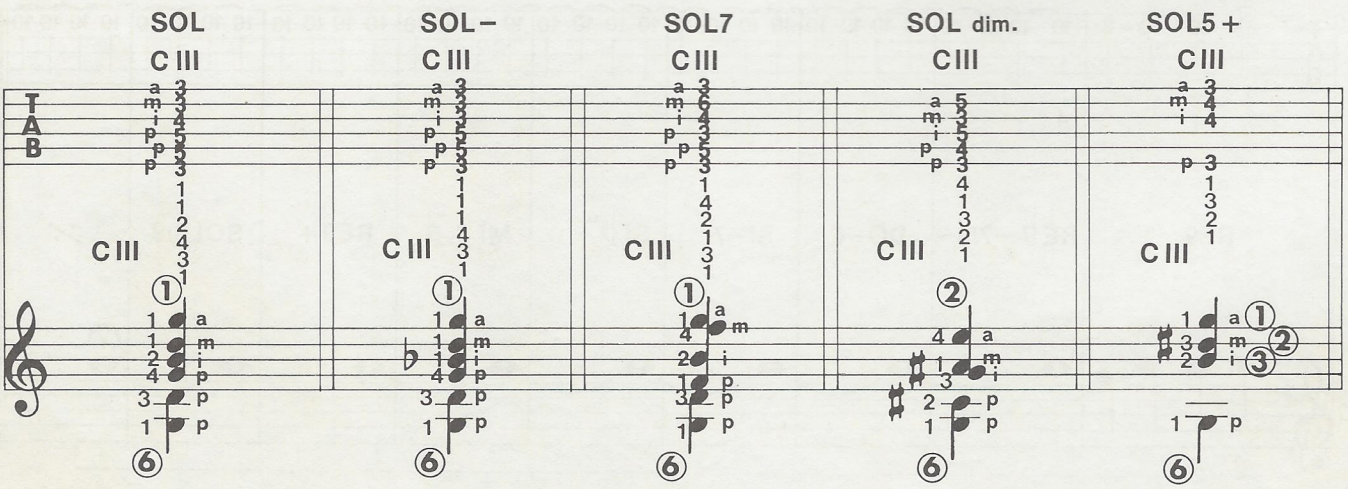

SI–7
SI♭°
LÁ–7
SI♭7
LÁ–7

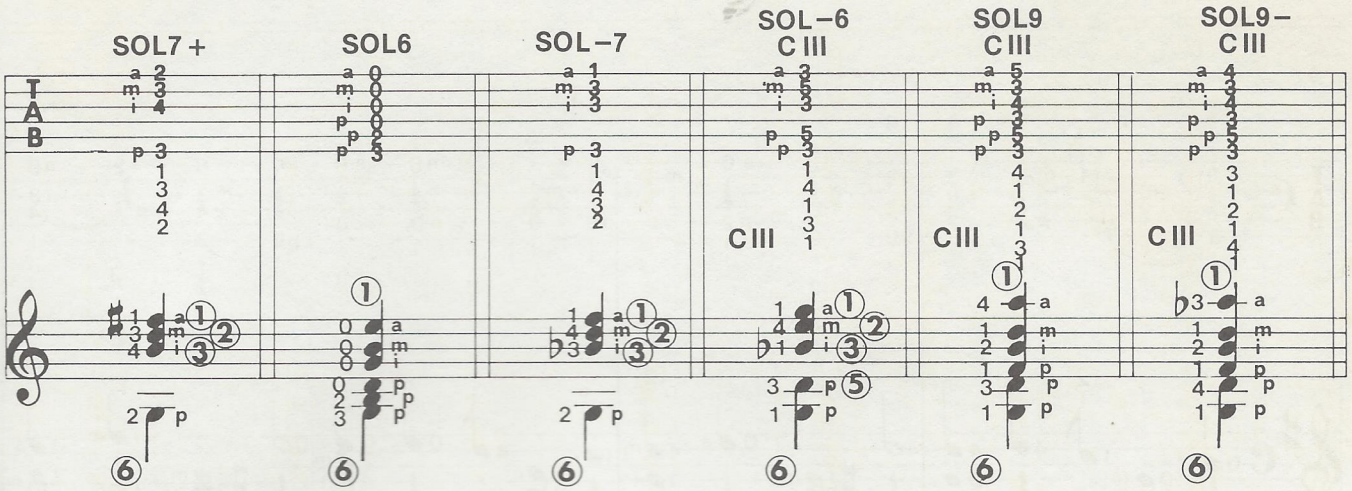

RÉ9
RÉ♭–7/5–
DÓ–6
SI–7
SI♭°
MI♭9
RÉ9+
SOL6/9



os acordes de SOL

Apresentamos nesta aula os acordes de sol nas primeiras casas. Conforme você pode observar, essa tonalidade requer uma utilização freqüente da pestana. Procure extrair sons claros e cheios. Tome como modelo a execução de Mario Gangi, ouvindo atentamente a fita.



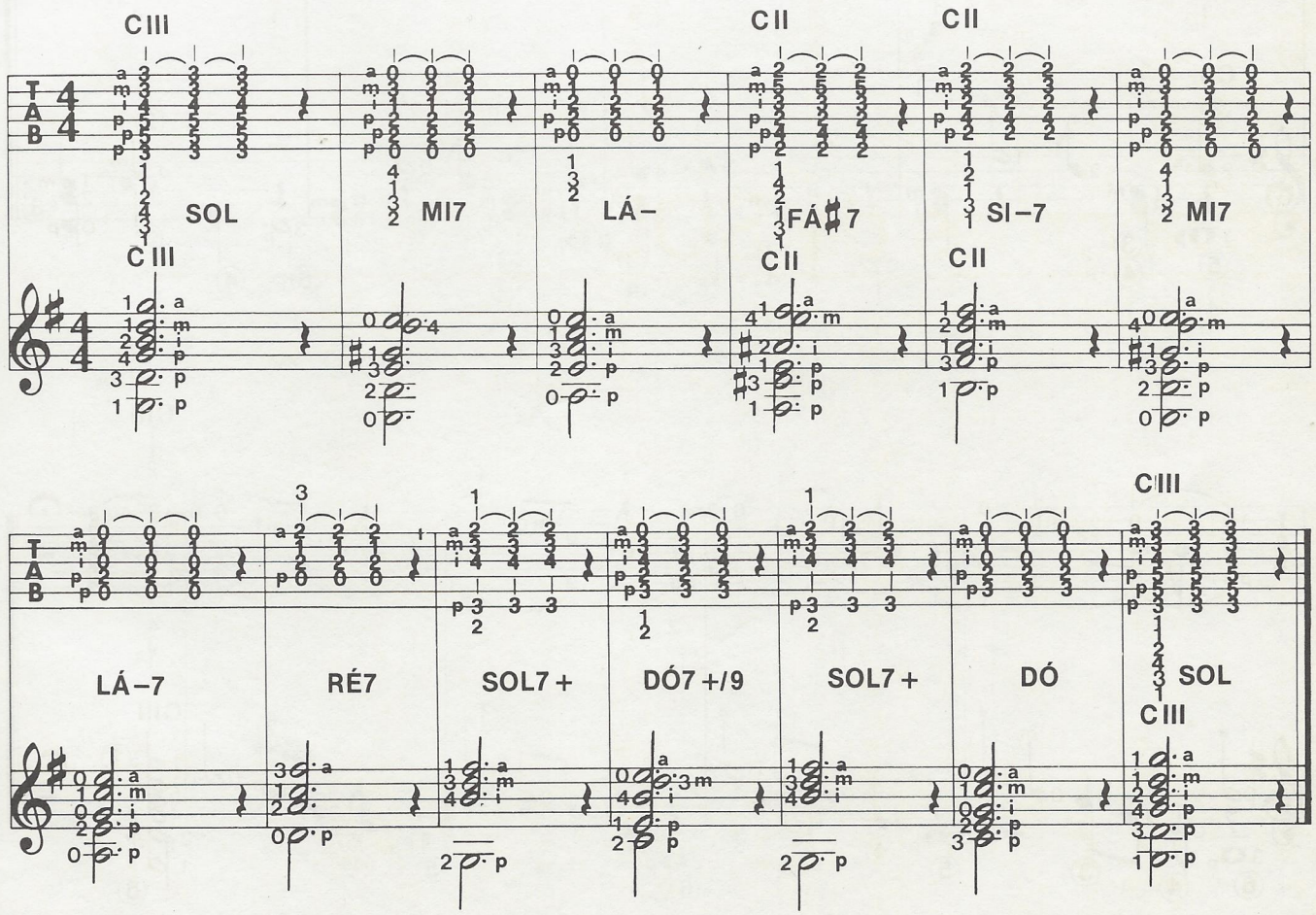


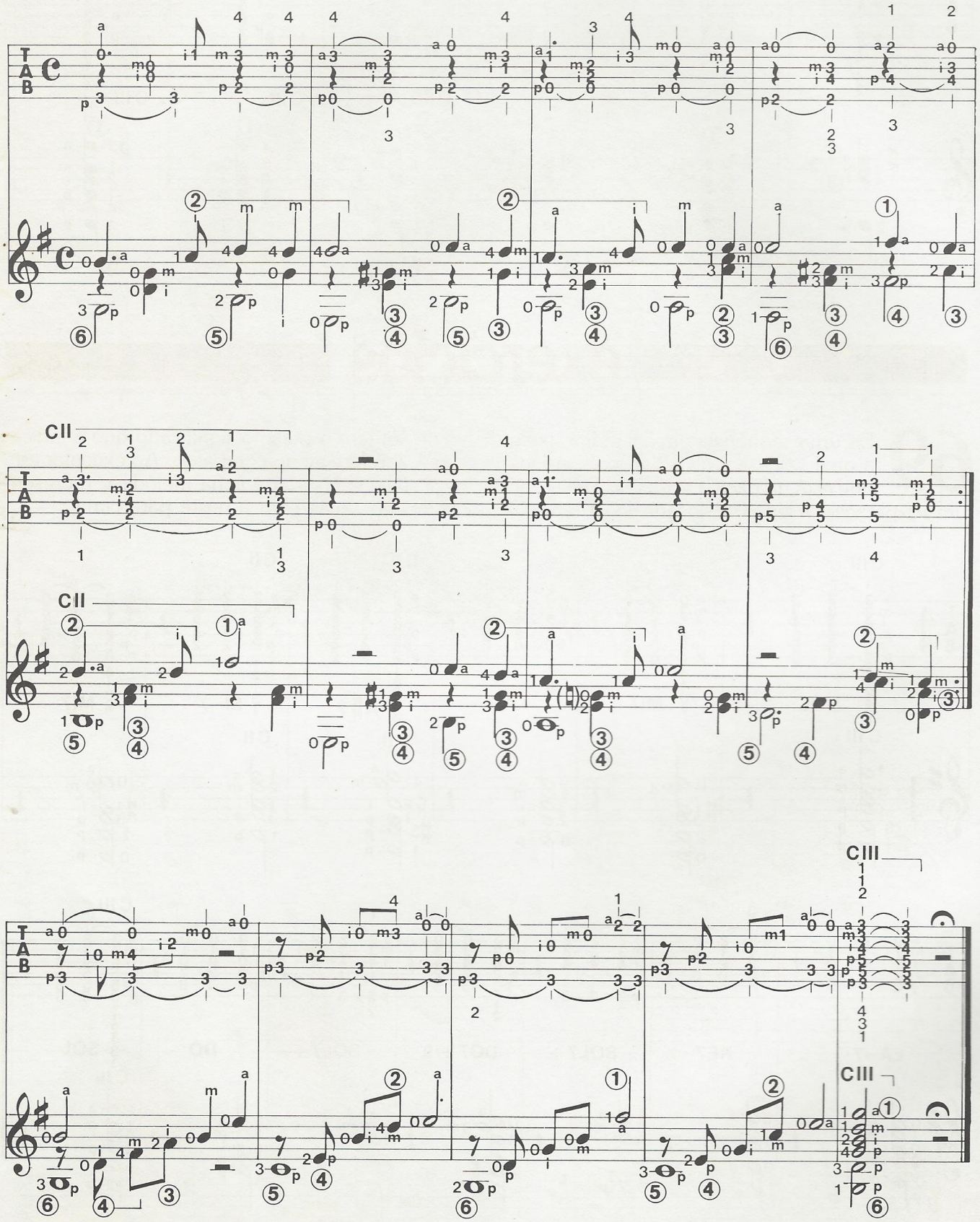
VIOLÃO

exercícios

Mario Gangi

69 Eis uma seqüência em sol maior, sobre a qual se desenvolve o *Piccolo Adagio* que está na página seguinte. Devo aqui uma explicação: a letra C colocada ao lado da clave de sol tem o mesmo significado que a indicação 4/4 referente ao compasso. Ao executar esta peça, faça sobressair a linha melódica, representada pelas notas com a haste para cima.



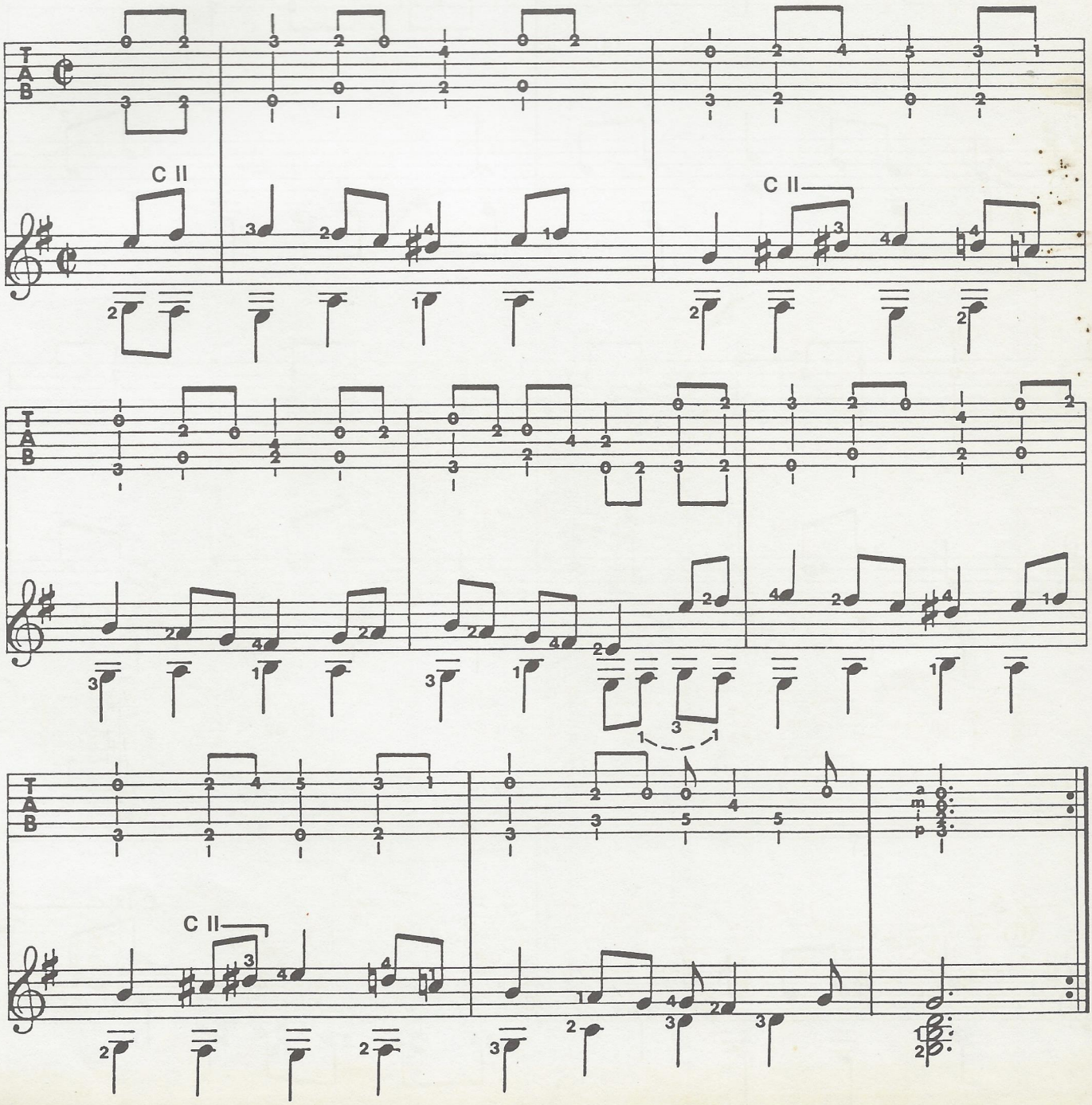

CII
CII
CIII
CIII

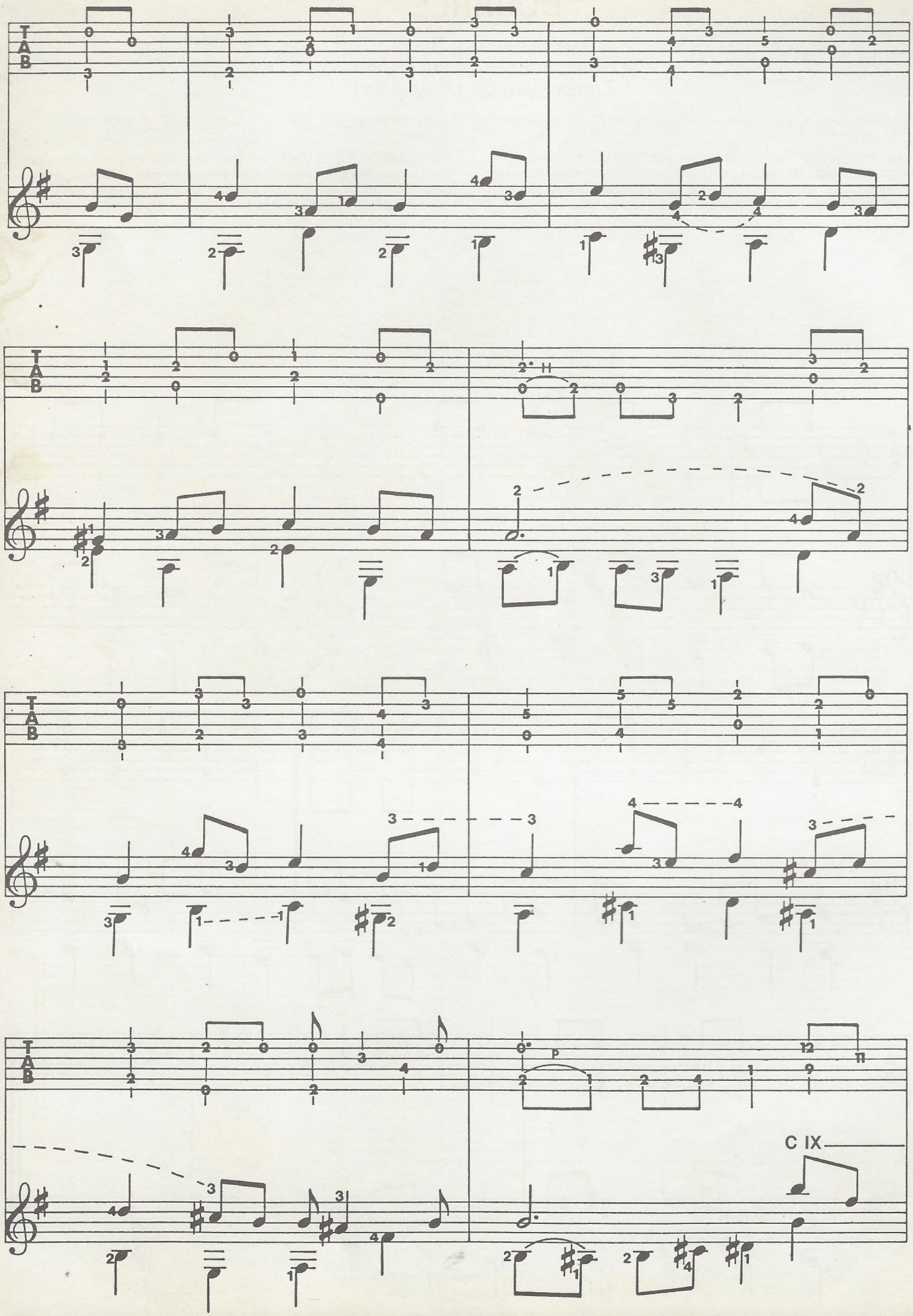
BOURRÉE

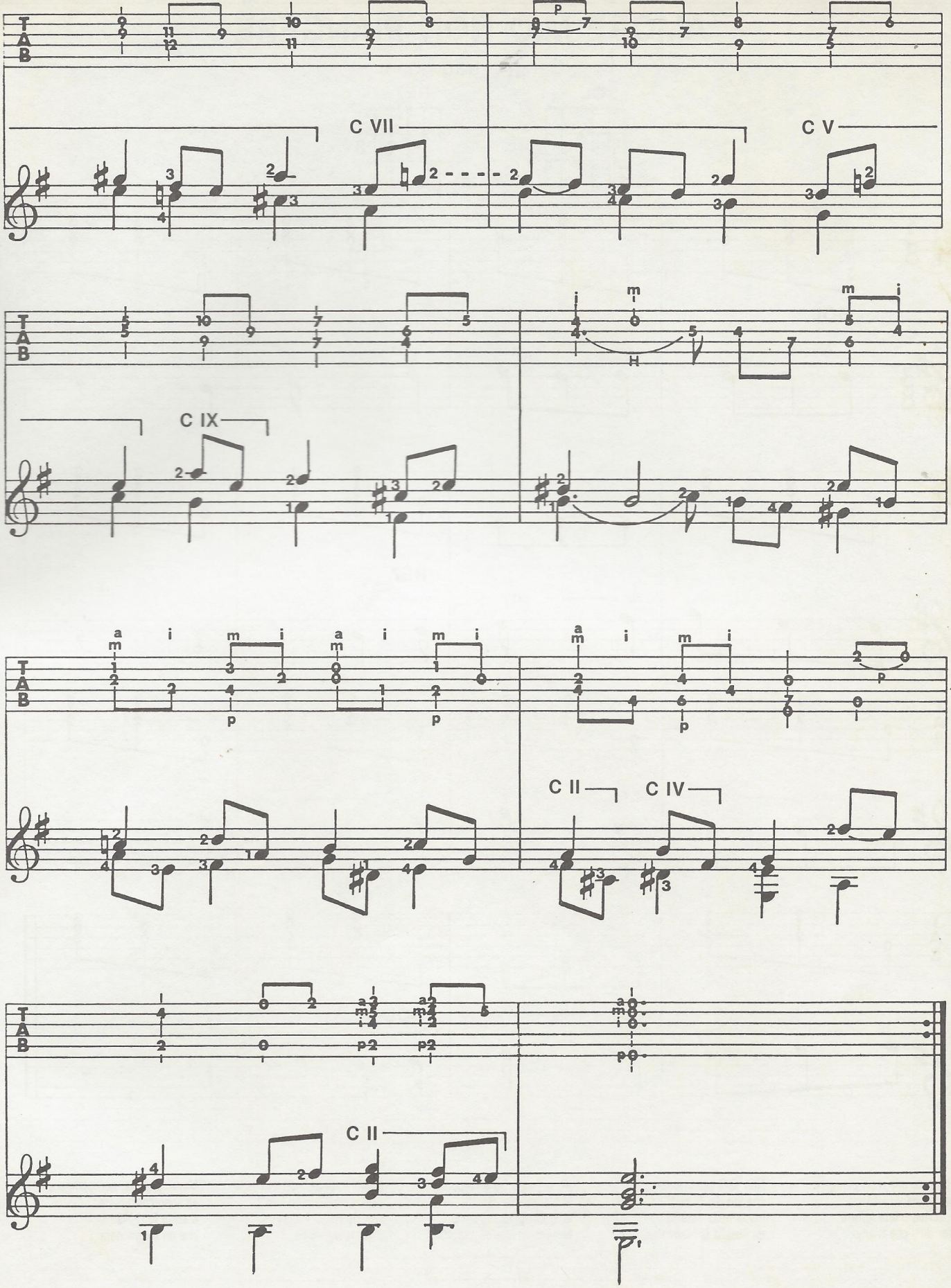
de Johann S. Bach
(da *Suíte para Alaúde em Mi Menor*)
Transcrição de M. Ablóniz

A primeira parte desta *bourrée* não apresenta dificuldades especiais, enquanto a segunda requer certo domínio do instrumento. Todas as notas com as hastes voltadas para baixo devem ser tocadas com o polegar, exceto quando houver indicação em contrário.

O símbolo "H" indioa ligado ascendente (*hammering on*), a ser executado percutindo-se a corda, com o dedo da mão esquerda. O símbolo "P" indica ligado descendente (*pulling off*), que deve ser executado beliscando-se a corda com um dedo da mão esquerda.




T
A
B
H
P
C IX



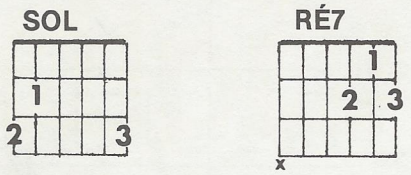
Tablaturas e notas de Claudia Gallone

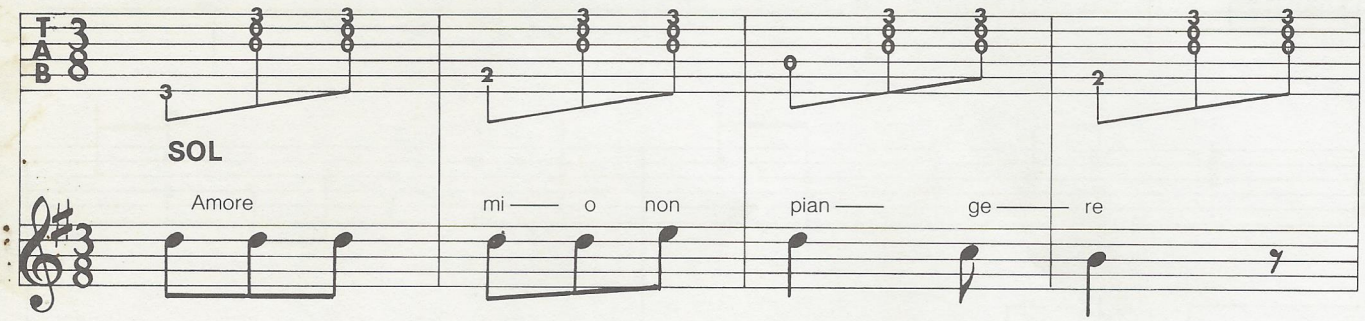
© 1982, Gruppo Editoriale Fabbri S.p.A., Milão, Itália.

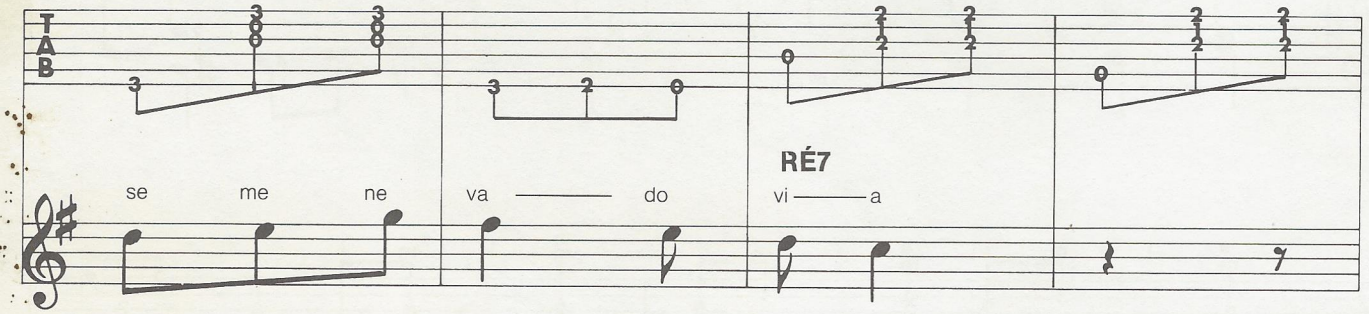
© 1970, Ed. Berben, Ancona (Itália)/SIAE-ADDAF (Brasil).

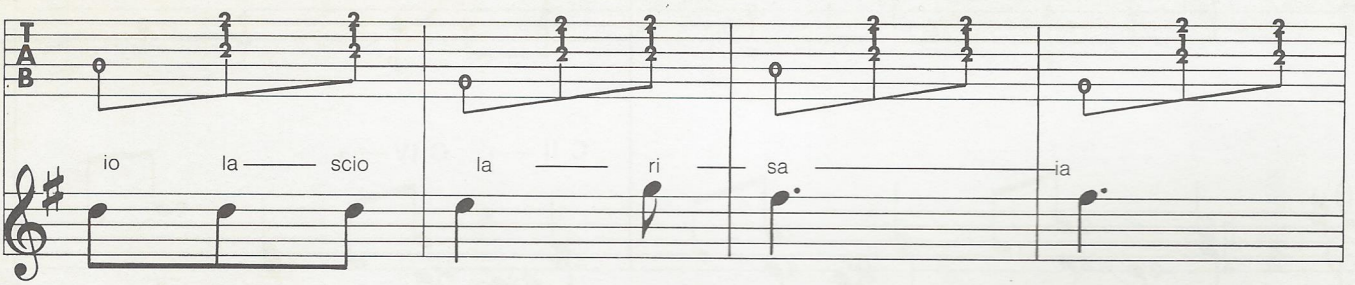
AMORE MIO NON PIANGERE

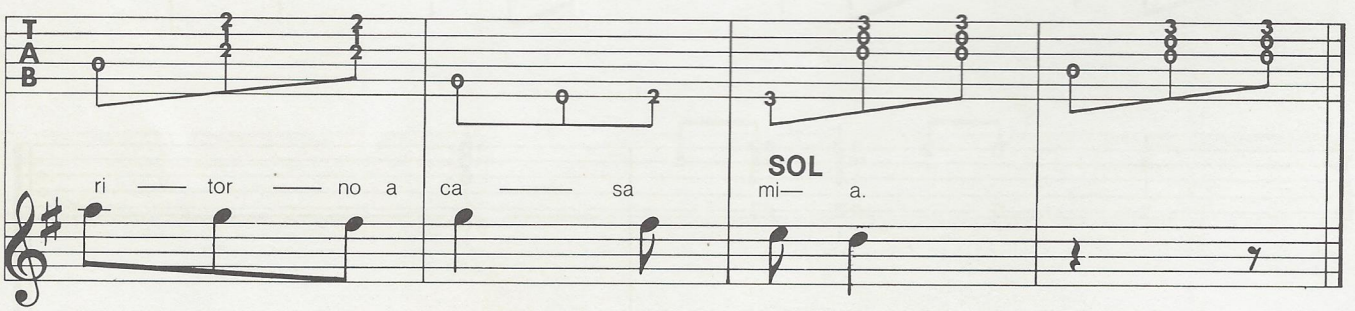
Canção tradicional











Ragazzo mio, non piangere
se me ne vo lontano,
ti scriverò una lettera
per dirti che ti amo.

Non sarà più la capa
che sveglia la mattina,
ma là nella casetta
mi sveglia la mammina.

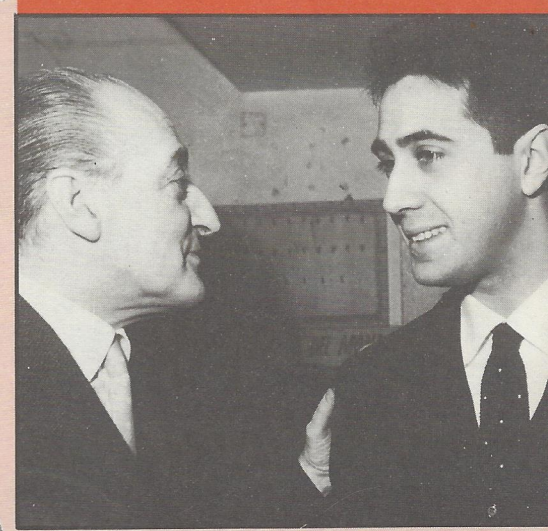
Vedo laggiù fra gli alberi
la bianca mia casetta
e vedo laggiù sull'uscio
la mamma che mi aspetta.

Mamma, papà, non piangere
non sono più mondina,
son ritornata a casa
a far la signorina.

Mamma, papà, non piangere
se sono consumata,
è stata la risaia
che mi ha rovinata.

Transcrições e tablaturas de Claudia Gallone
© 1982, Gruppo Editoriale Fabbri S.p.A., Milão, Itália.

Fausto Cigliano



Acima, Fausto Cigliano com o ator Totó em Roma, nos idos de 1960 (Instituto Luce, Roma); à esquerda, o cantor e compositor em foto mais recente (Agência Velia Elisei Nebbia).

Uma imagem descontraída de Cigliano com Mario Gangi, durante uma gravação em estúdio (Agência Velia Elisei Nebbia).

Um dia, registraram Fausto no cartório de Nápoles, e acho que nunca houve inspiração mais feliz em se atribuir um nome como esse a uma criatura que não podia nem sabia se defender de qualquer injustiça por parte dos pais. Mas tudo bem. Fausto era o nome necessário, o mais adequado, o que combinava melhor com o futuro cantor-compositor. Muitos cantores-compositores pertencem àquela categoria de artista que freqüentemente não sabe cantar e, mais freqüentemente ainda, não sabe juntar conceitos e palavras num amálgama que possa configurar uma letra de música — não sabe escrever música e nem mesmo diferenciar uma nota da outra. Talvez eles criem alguns temas, assobiando-os para um músico qualificado ou, quem sabe, com um só dedo procurem na escala do violão uma maneira de descobrir os mistérios dos sons. Mas Fausto Cigliano é cantor e compositor. Trata-se de um caso à parte. Na realidade, é um artista livre, faz um jogo todo seu, não segue modismo. É um compositor e poeta que não precisa de modelo como referência, nem de um maestro a quem pedir ajuda ou de um arranjador que coloque as coisas no lugar e tampouco de um engenheiro de som.

Napolitano e romântico, é provável que, em outra época, Fausto tivesse sentido desejo de competir com um Paisiello ou com um Donizetti; e, num tempo futuro, talvez abandonasse as cordas de seu violão impecável para dedicar-se aos botões de um sintetizador. No entanto, acredito mais no contrário. Vocês já tiveram oportunidade de ouvi-lo cantar as mais conhecidas canções napolitanas que, interpretadas por ele, parecem novas melodias, algo totalmente novo? Ou fazendo aquela animada fusão de timbres e de felizes intuições que recebeu o nome de *'O Guarracino*? Fausto é, em minha opinião, uma figura magnífica ao cantar, pois sabe temperar seu sorriso com uma ironia mordaz. Quando canta, Cigliano também trai suas origens. O olhar sorridente, a alegria moderada, mas sobretudo, a voz grave, doce, acariciante, persuasiva e quase irônica revelam que Fausto é um autêntico napolitano. Cigliano é um "artigo" que, se pudesse, eu compraria por inteiro, incluindo aí o inseparável violão, o casaco de veludo, o cabelo rebelde e um certo jeito "desligado".

Belisário Randone

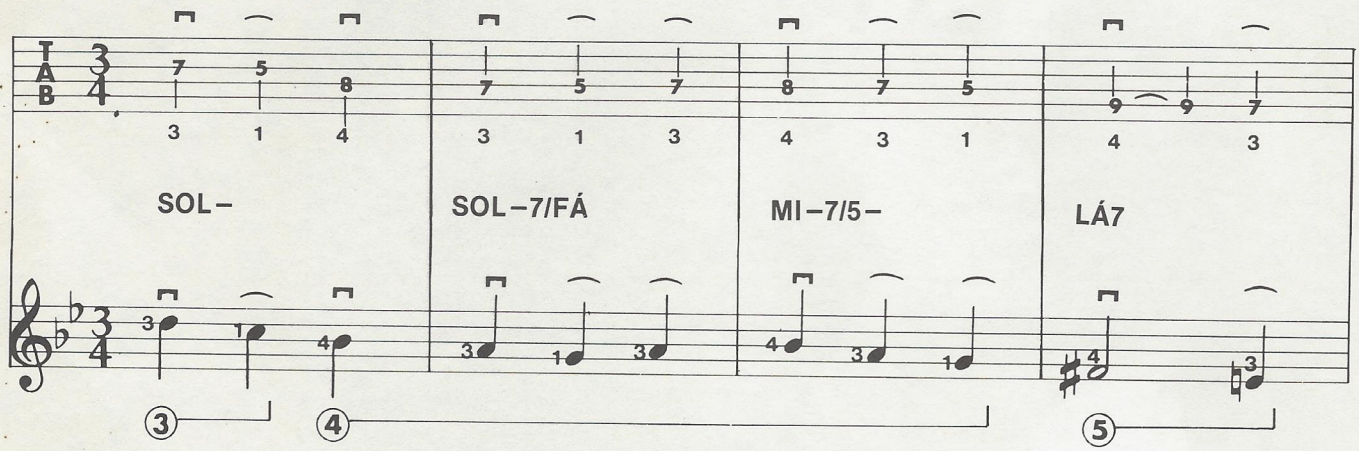
34ª aula

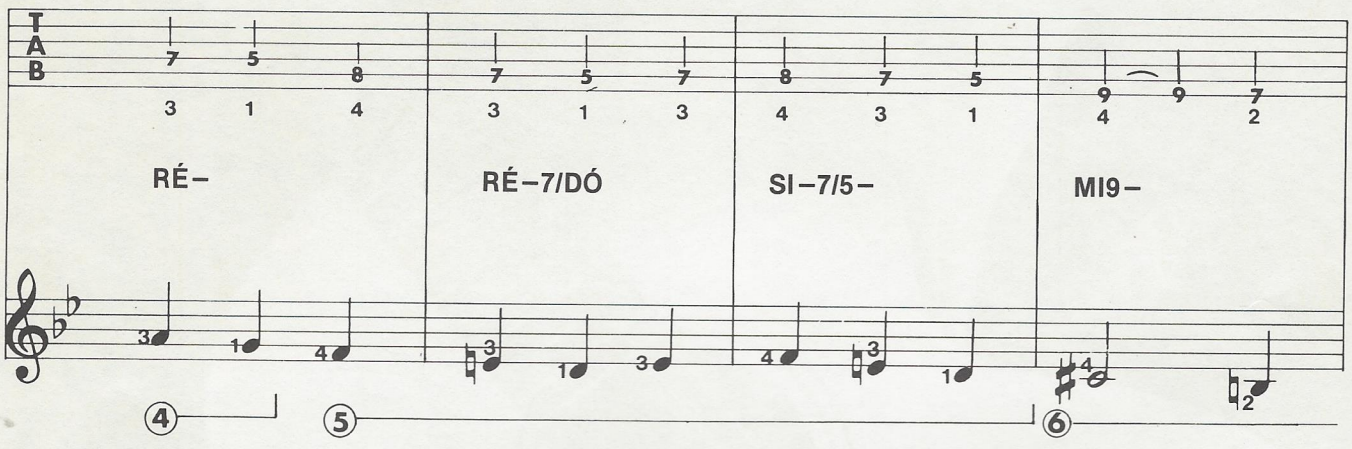
Roberto Murolo *(Fotocronaca, Milão)*

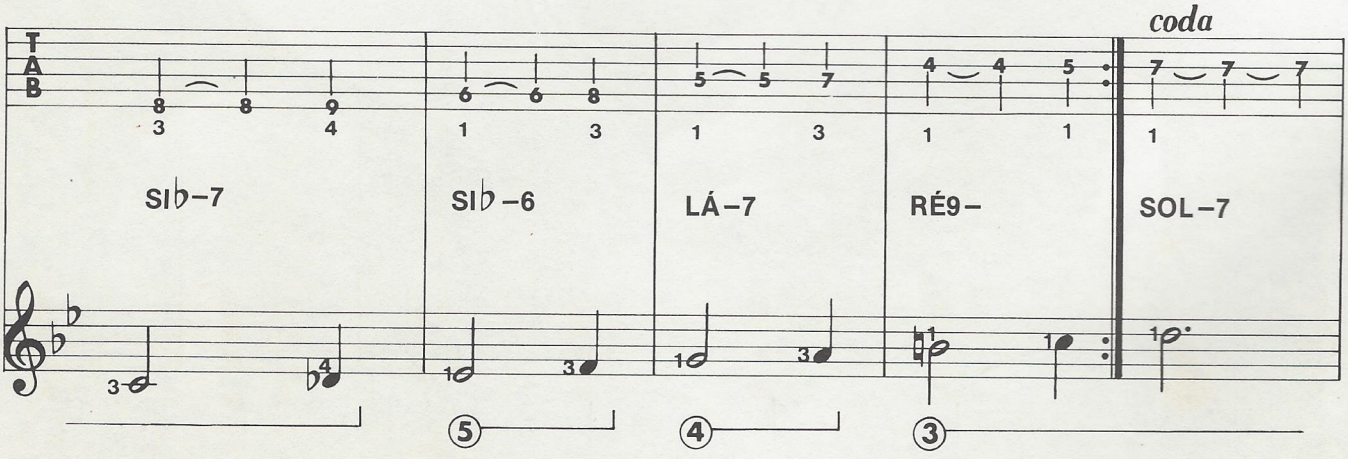
exercícios

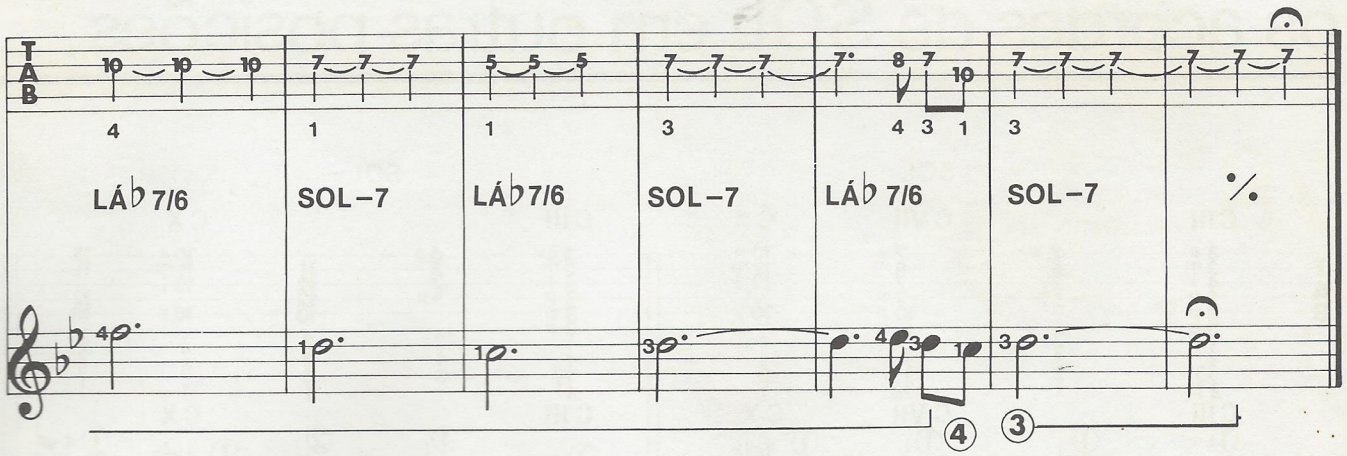
Franco Cerri

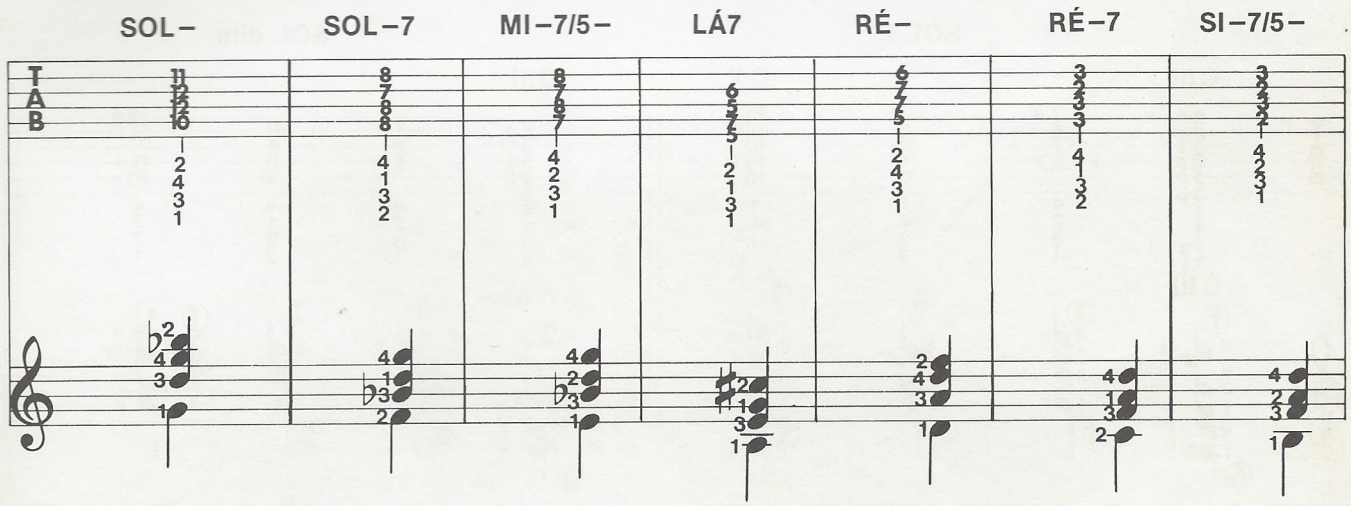
78 Este exercício é um conjunto de escalas interrompidas e retomadas, executado num trecho um tanto incômodo da escala do instrumento. Aqui as palhetadas se alternam com a pressão do dedo da mão esquerda: com isso obtém-se um som mais fluido.

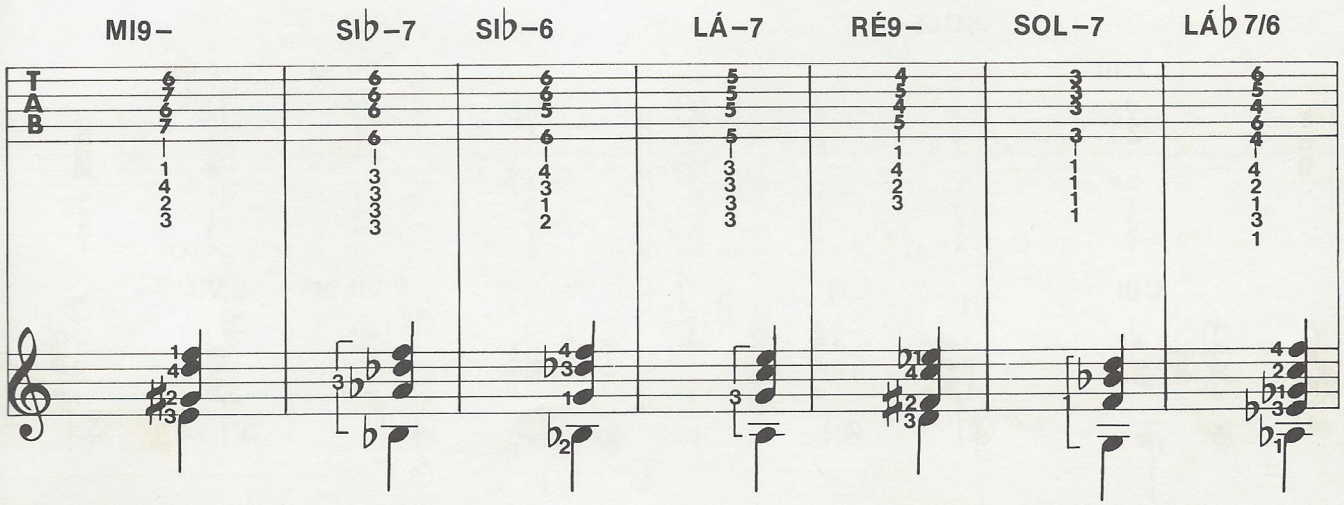




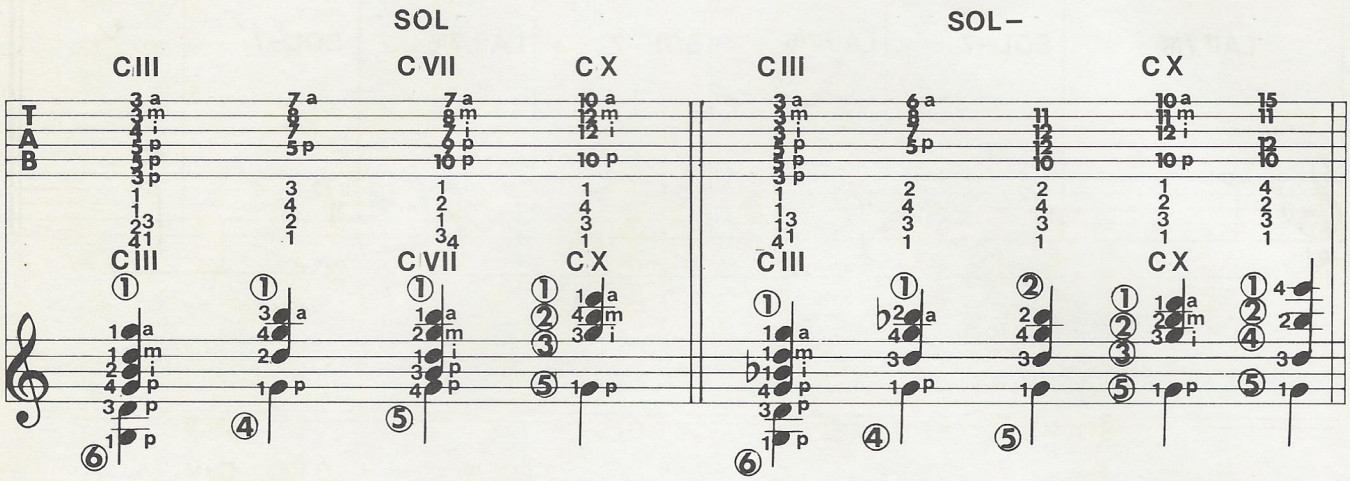


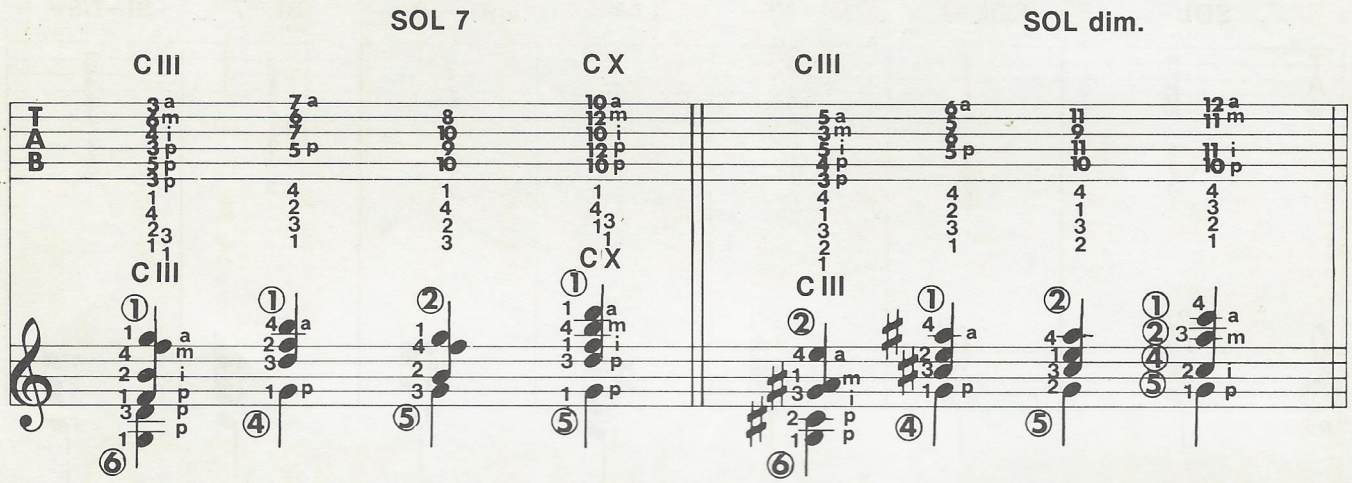

LÁb 7/6
SOL–7
LÁb 7/6
SOL–7
LÁb 7/6
SOL–7

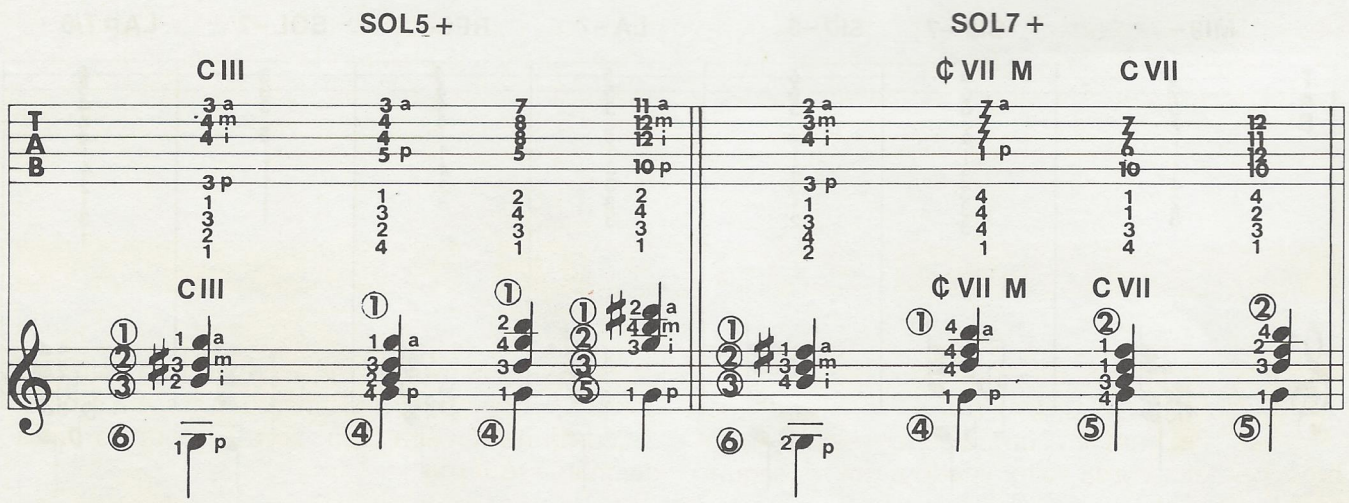

SOL–
SOL–7
MI–7/5–
LÁ7
RÉ–
RÉ–7
SI–7/5–

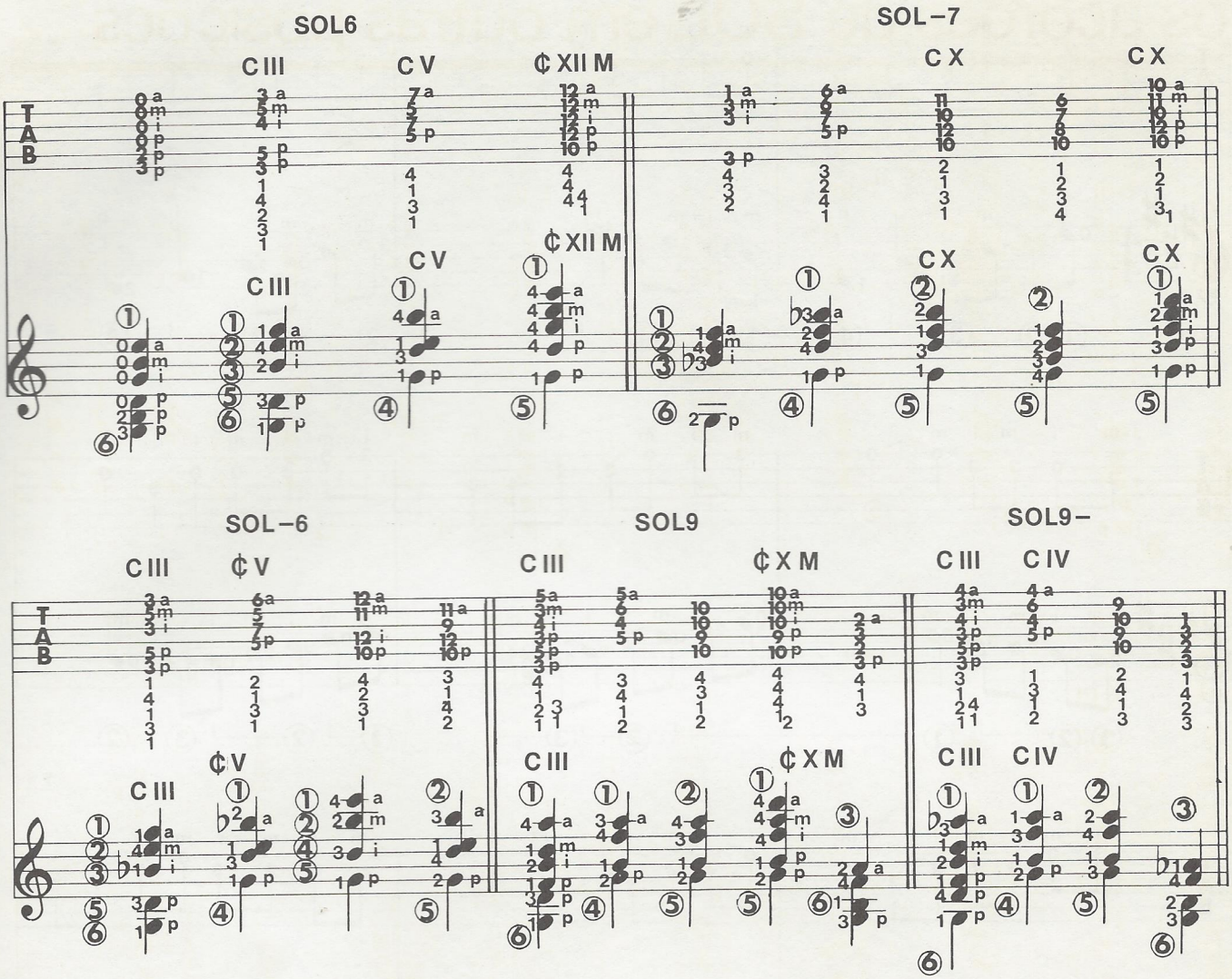

MI9–
SIb–7
SIb–6
LÁ–7
RÉ9–
SOL–7
LÁb 7/6

os acordes de SOL em outras posições









ligaduras falsas ou em eco

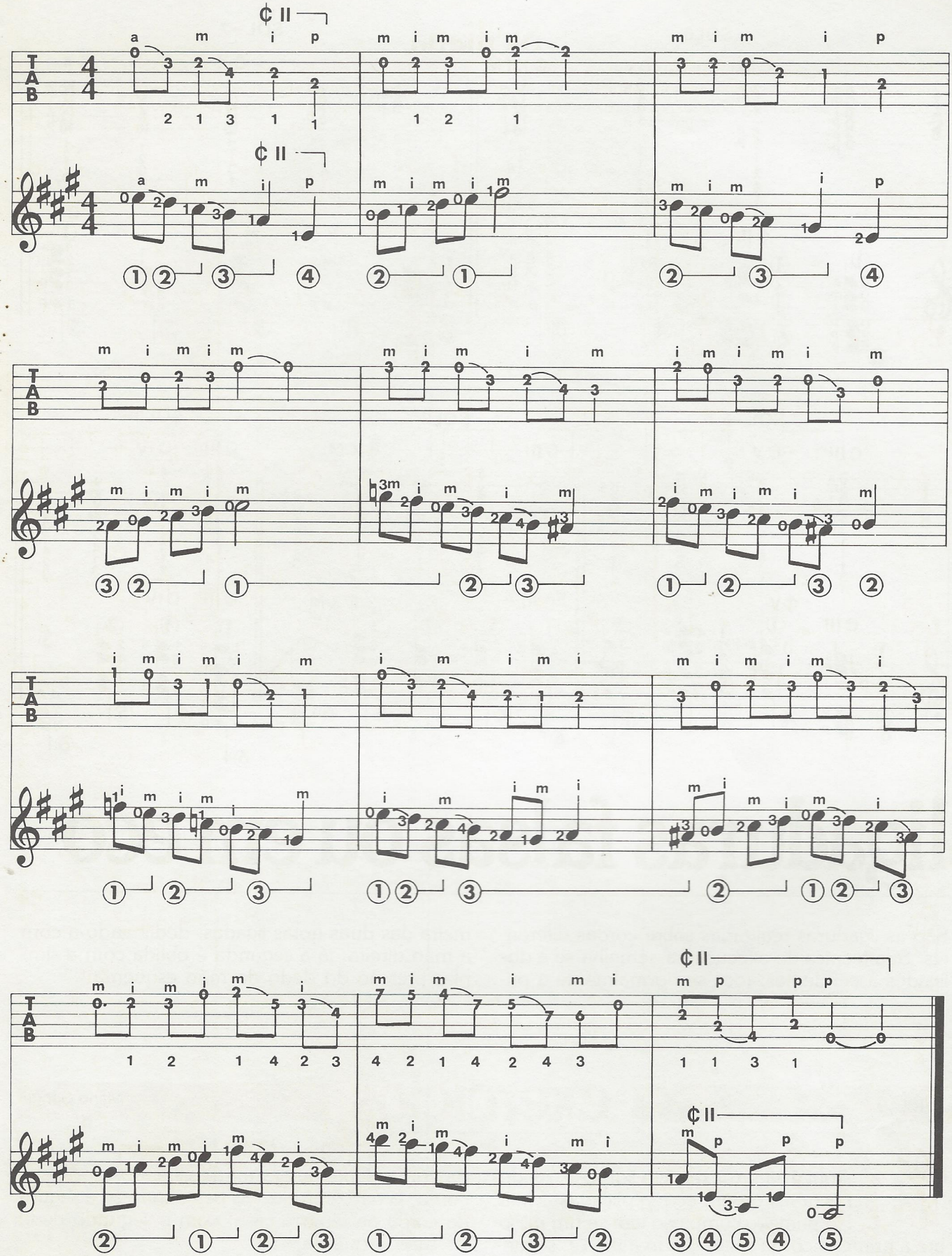
São as ligaduras realizadas sobre cordas diferentes. Sua técnica de execução assemelha-se à dos ligados ascendentes: toca-se normalmente a primeira das duas notas ligadas, dedilhando-a com a mão direita; já a segunda é obtida com a simples pressão do dedo da mão esquerda.

VIOLÃO

exercícios

Mario Gangi

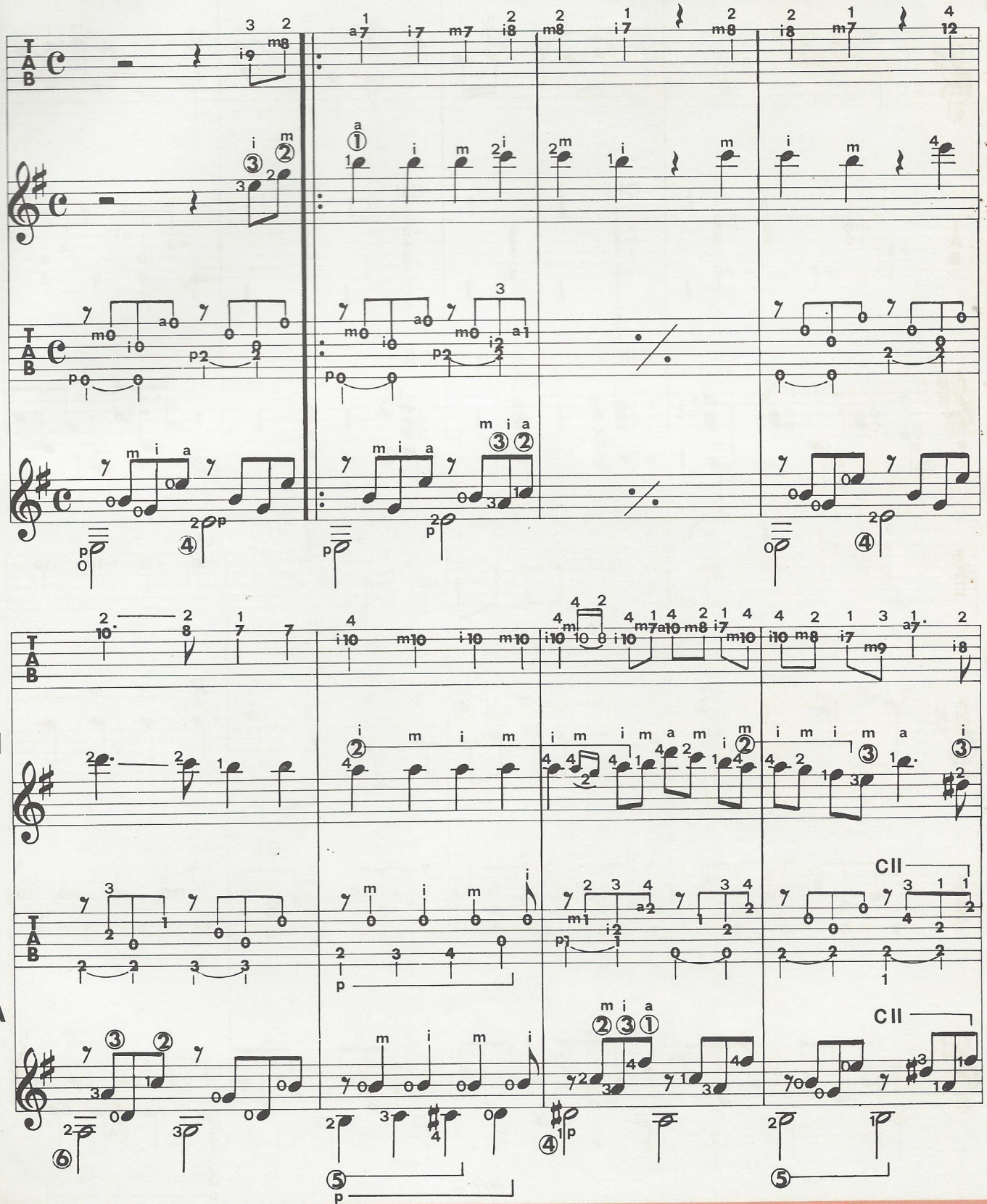
70 Aqui está um exercício sobre as ligaduras falsas ou em eco explicadas acima. No primeiro compasso tem-se um *mi* sobre a primeira corda solta, ligado a um *ré*, segunda corda. Obtém-se o *mi* dedilhando a primeira corda; já o *ré* é produzido percutindo-se a segunda corda na terceira casa, com o segundo dedo da mão esquerda.

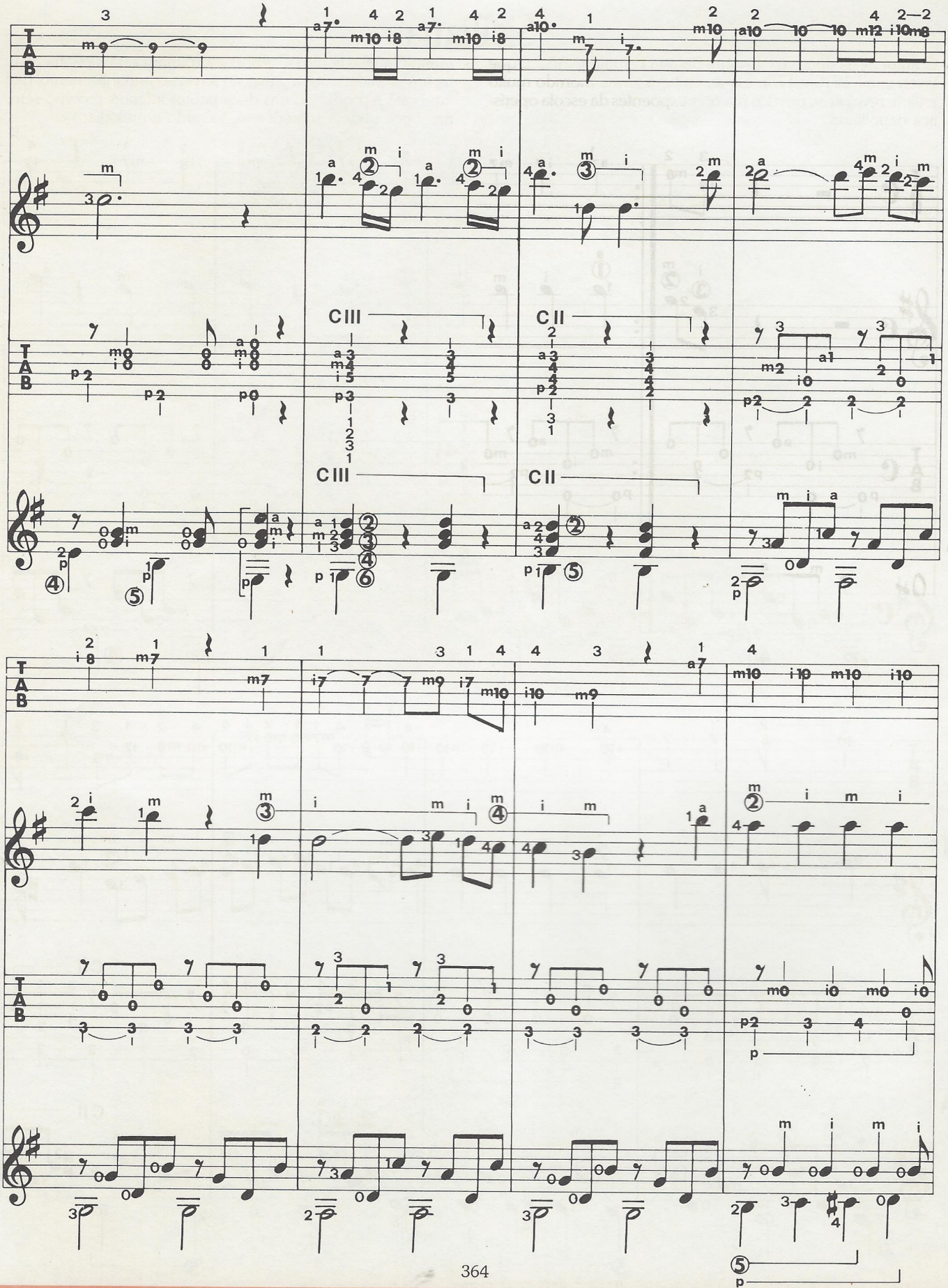


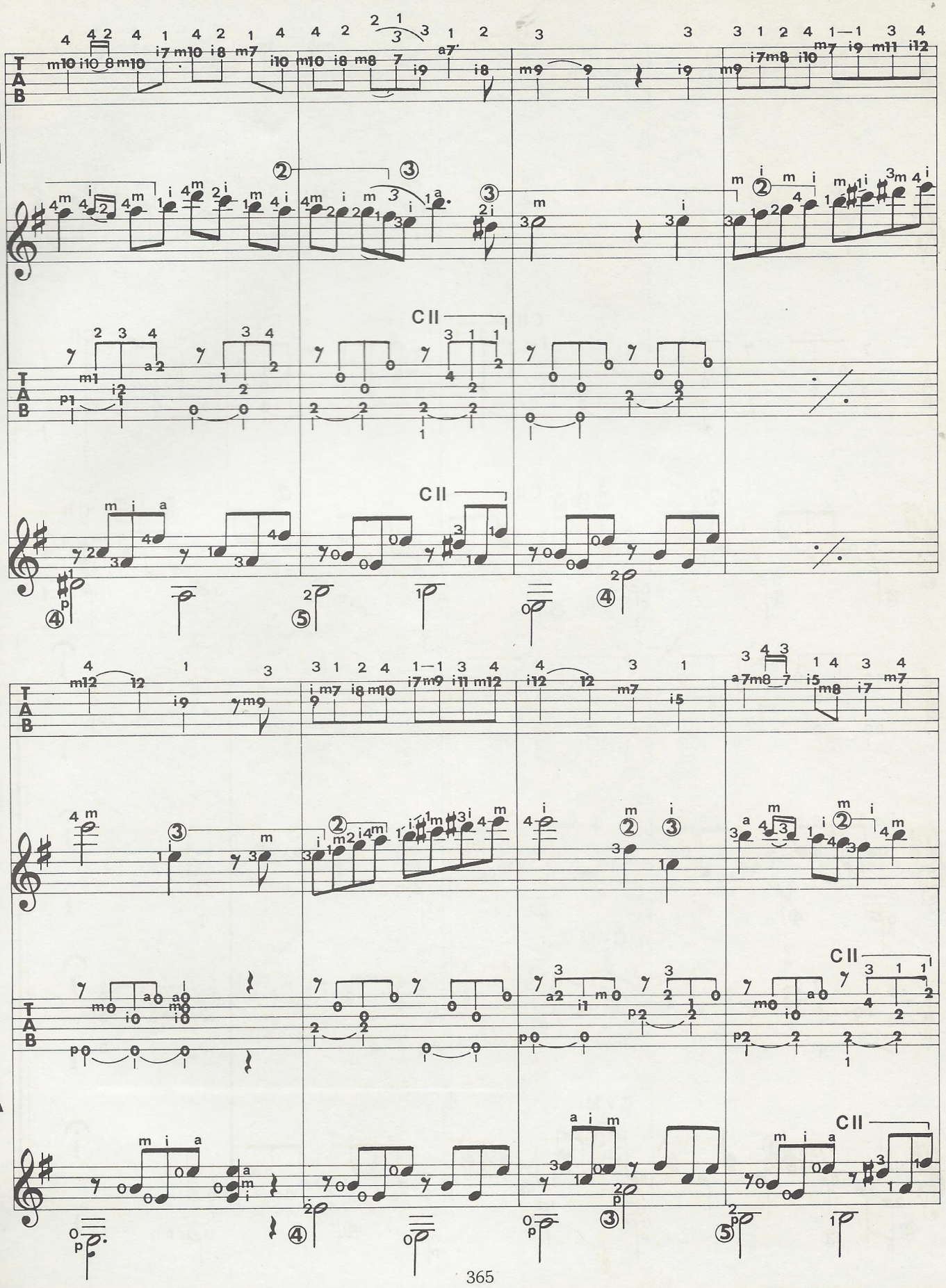
Siciliana

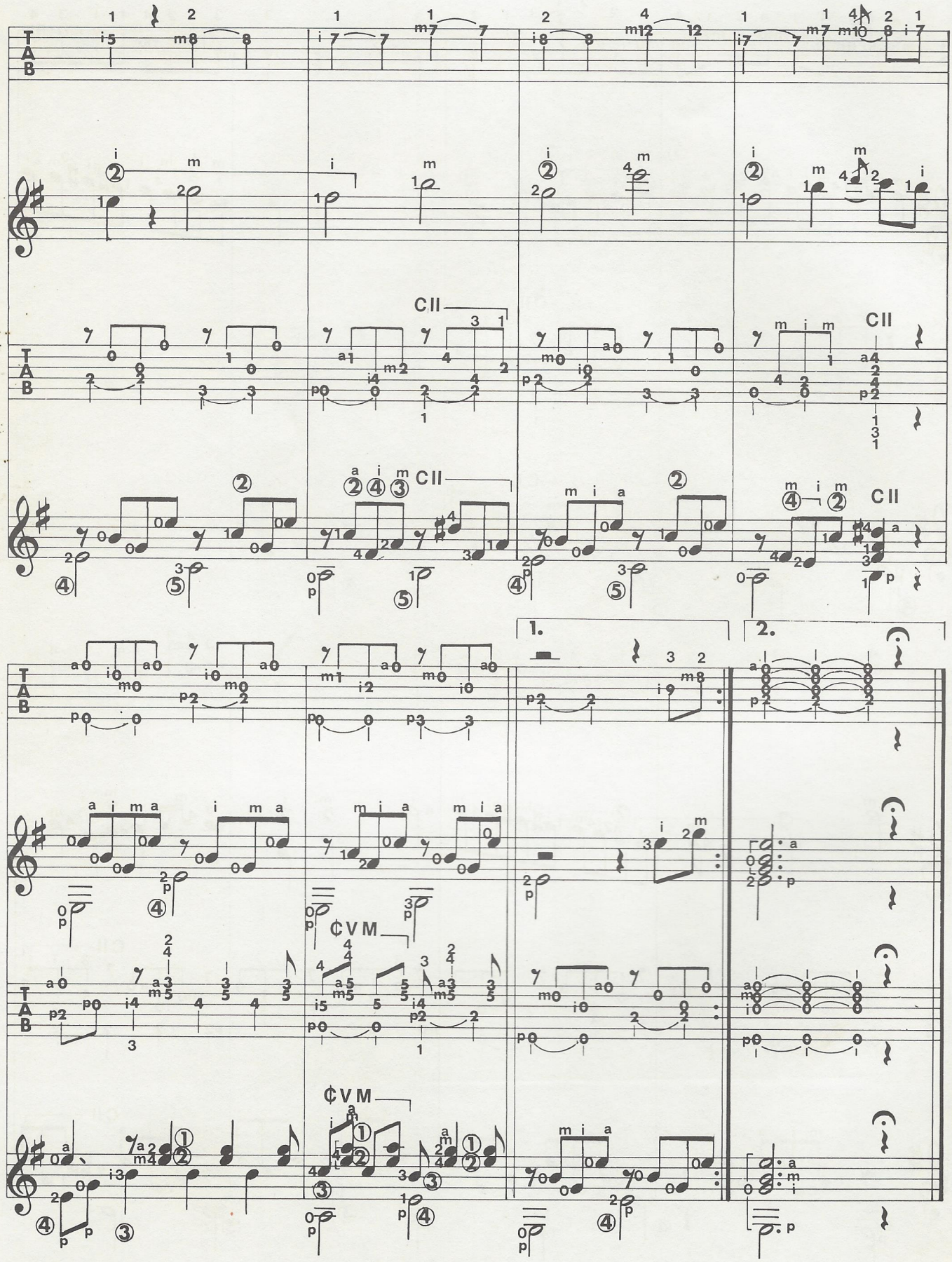
O autor desta dança é Giovanni Battista Pergolesi, músico que viveu entre 1710 e 1736 e que, embora tenha morrido muito jovem, revelou-se um dos maiores expoentes da escola operística napolitana.

Mario Gangi e Fausto Cigliano interpretam esta siciliana na fita; em seguida, ouça a gravação só do acompanhamento, que aqui está reproduzido nas duas pautas inferiores; como sempre, você poderá sobrepor-se, tocando a melodia.



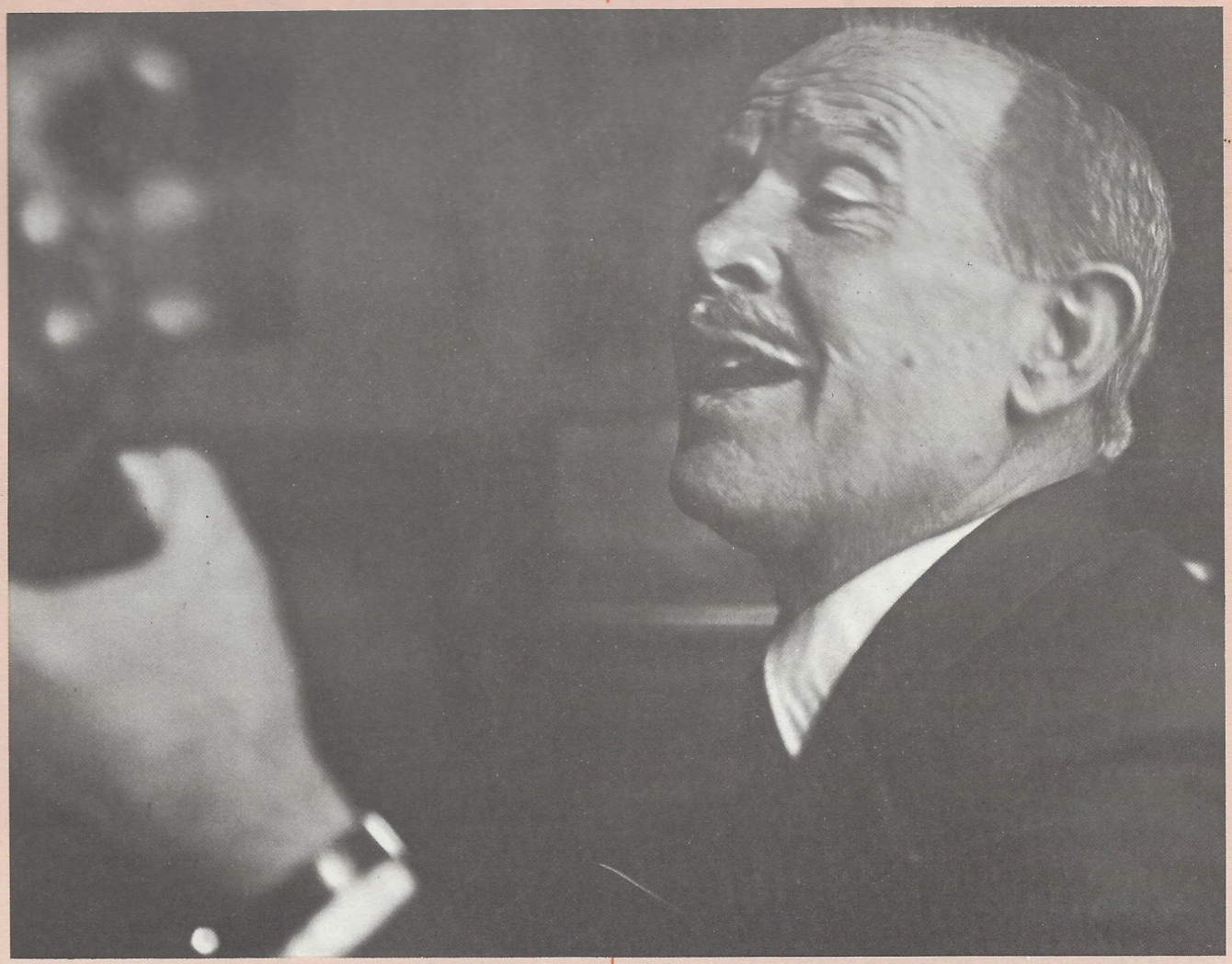

M
A
CIII
CII
CIII
CII


T
A
B
C II


M
A
CII
1.
2.
¢VM

Roberto Murolo

Pelas ruas e pelas praças de Nápoles, assim como de toda a Itália e mesmo de grande parte da Europa, dançava-se e tocava-se o *boogie-woogie* no verão de 1945. Os Aliados o haviam introduzido juntamente com o jazz, e ele fora recebido até mesmo com certo entusiasmo. Assim, aqueles que alimentavam temores a respeito da continuidade da tradição musical napolitana tiveram ainda maiores motivos para aumentar suas preocupações: de fato, a música napolitana atravessava, na época, um período de crise profunda. E não tanto no plano da criação, mas sobretudo no da interpretação, entregue como



estava a cantores decididamente anacrônicos. Em pouco tempo, porém, esse pessimismo não se justificaria mais. Foi no verão de 1946, depois que Roberto Murolo exibiu-se no pódio do Tragara Club de Capri durante uma pausa da orquestra. Um verdadeiro triunfo: sua voz tranqüila, de timbre macio e insinuante, a dicção correta e a maneira de se acompanhar ao violão conquistaram a platéia. Ali estava o diretor da casa romana Le Pleiadi, e a contratação foi imediata.

Insuperável intérprete da música napolitana, Roberto Murolo é um dos mais refinados e sensíveis cantores italianos de todos os tempos. Sua carreira se iniciou em 1938, no quarteto vocal-instrumental MIDA, cujo nome reunia as iniciais de seus integrantes (Murolo, Imperatrice, D'Iacova e Arcamone) e que se inspirava no estilo do célebre quarteto negro norte-americano Mills Brothers. O grupo MIDA já tinha se apresentado em várias partes da Europa no período próximo à guerra, mas a saudade trouxera Murolo de volta para casa. Logo, porém, ele iria para Capri com seu irmão. Estava, portanto, em férias quando o Tragara Club o aplaudiu tão intensamente.

No papel inovador de cantor e guitarrista solo, dono de um repertório estritamente napolitano, Roberto Murolo logo chegaria ao máximo de sua expressão artística, mantendo até hoje a mesma qualidade. Suas canções são inesquecíveis, muitas delas retomadas em novas versões, como *Me.Sò 'Mbriacato'e Sole, Vierno* e *Chiove*. Outras são

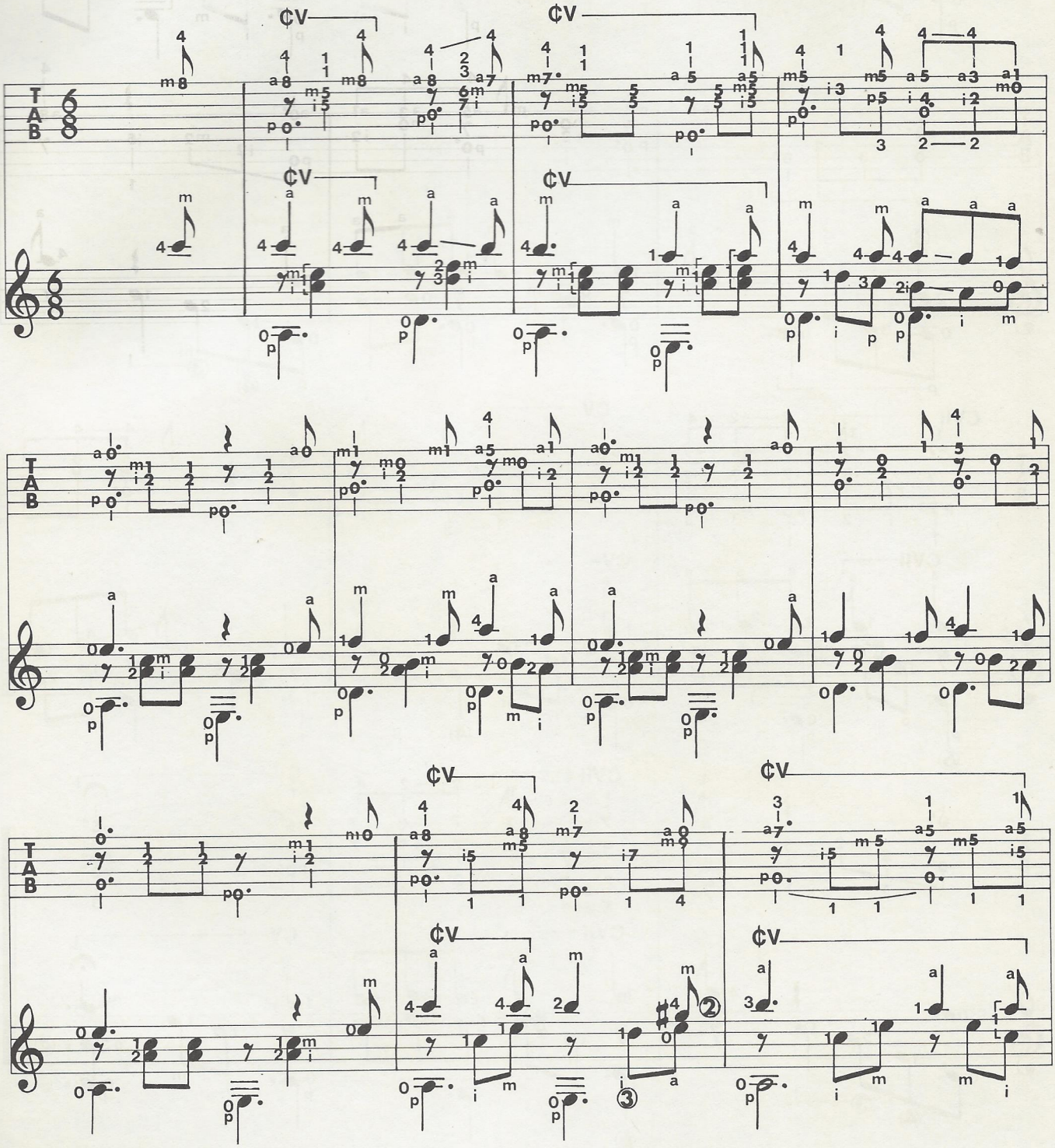
No alto, Roberto Murolo com o letrista Ruccione e o ator Totò (foto Martini, Roma); acima, capa de um álbum com grandes sucessos do intérprete napolitano; à direita, Murolo com Lea Padovani durante as filmagens de Tre Passi a Nord, *1949 (foto Civirani, Roma). Na página anterior, Murolo no início da década de 70 (foto Baguzzi/Arquivo Fabbri).*

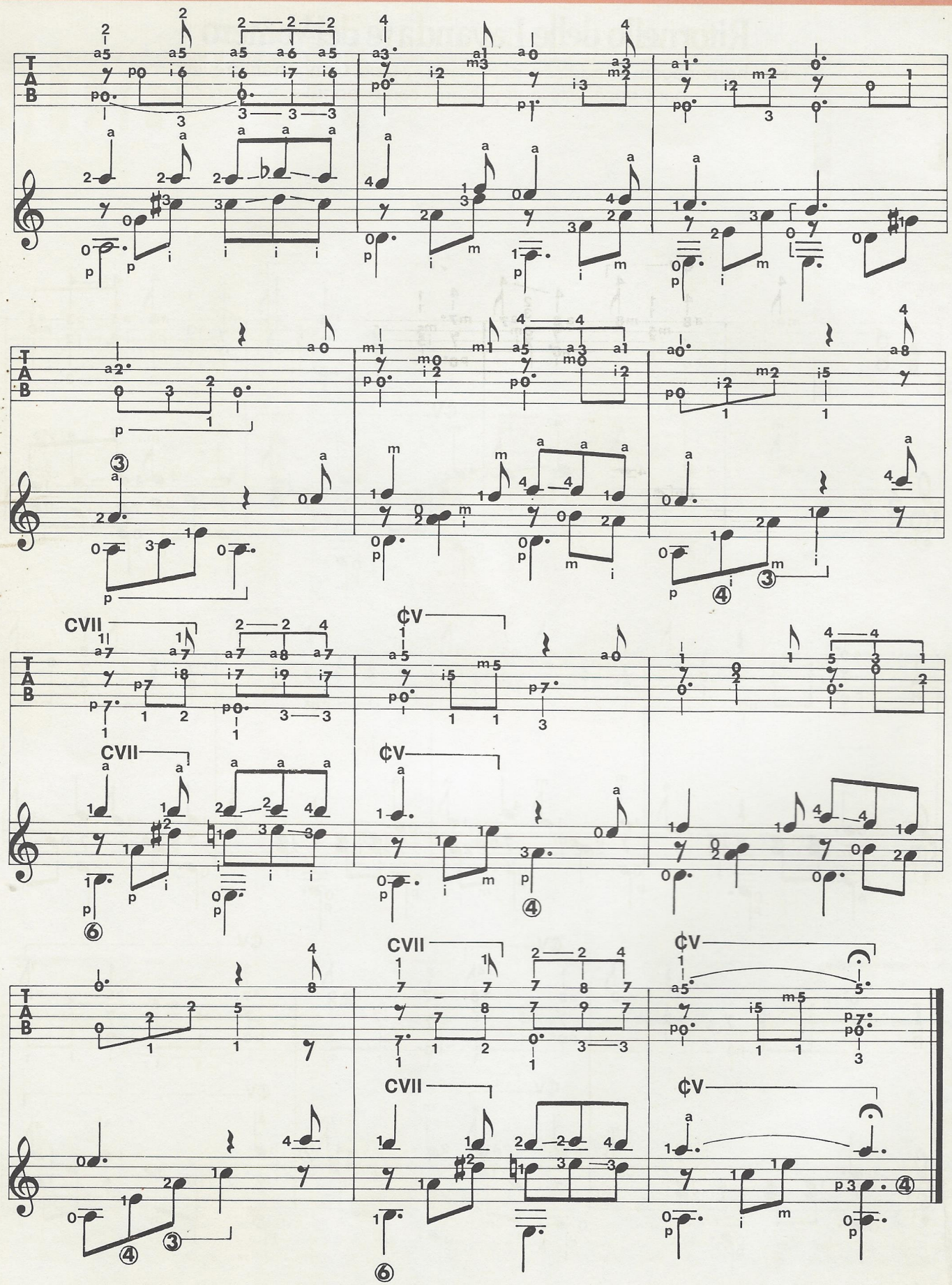
Scalinatella, Anema e Core, Aggio Perduto 'o Suonno e *'Na voce, 'na Chitarra e 'o Poco 'e Luna.*
Deve-se a ele, pela elegância e pelo refinamento de sua interpretação, pela cuidadosa e feliz escolha do repertório, a imediata retomada da canção napolitana. Contudo, poucos intérpretes aproximaram-se de seu modelo. Um de seus poucos discípulos é Fausto Cigliano, tanto por seu estilo expressivo como pelas cuidadosas pesquisas no campo do folclore musical napolitano.
São palavras de Mario Gangi: "Murolo é um intérprete extremamente sensível. Sua abordagem da canção é única, e seu temperamento é, de fato, excepcional: a música italiana lhe deve muito".

Bruno Schiozzi

Ritornello delle Lavandare del Vomero

Em homenagem à tradição napolitana, Mario Gangi transcreveu para você este antiqüíssimo canto popular.




TAB
CVII
CV

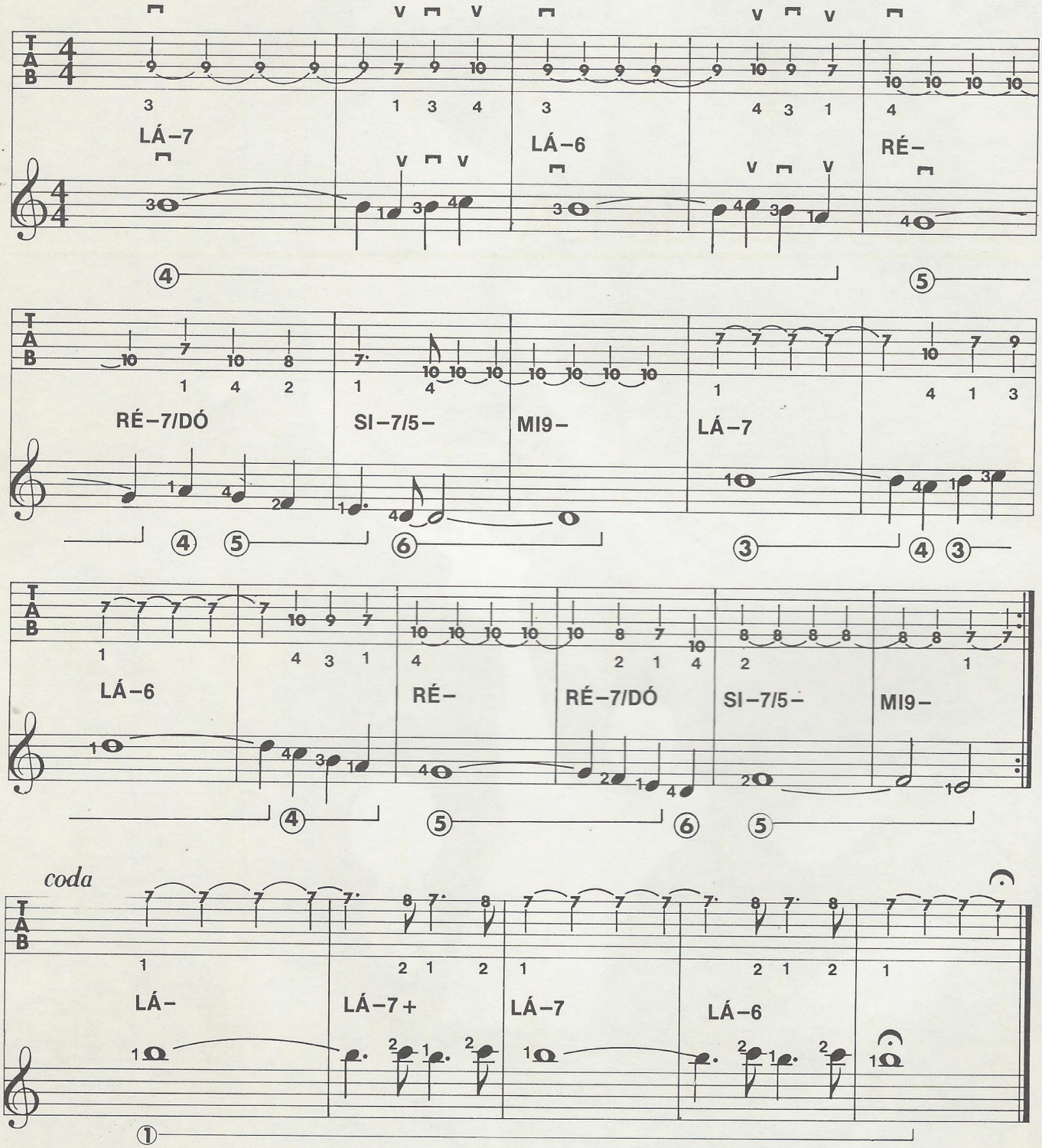
35ª aula

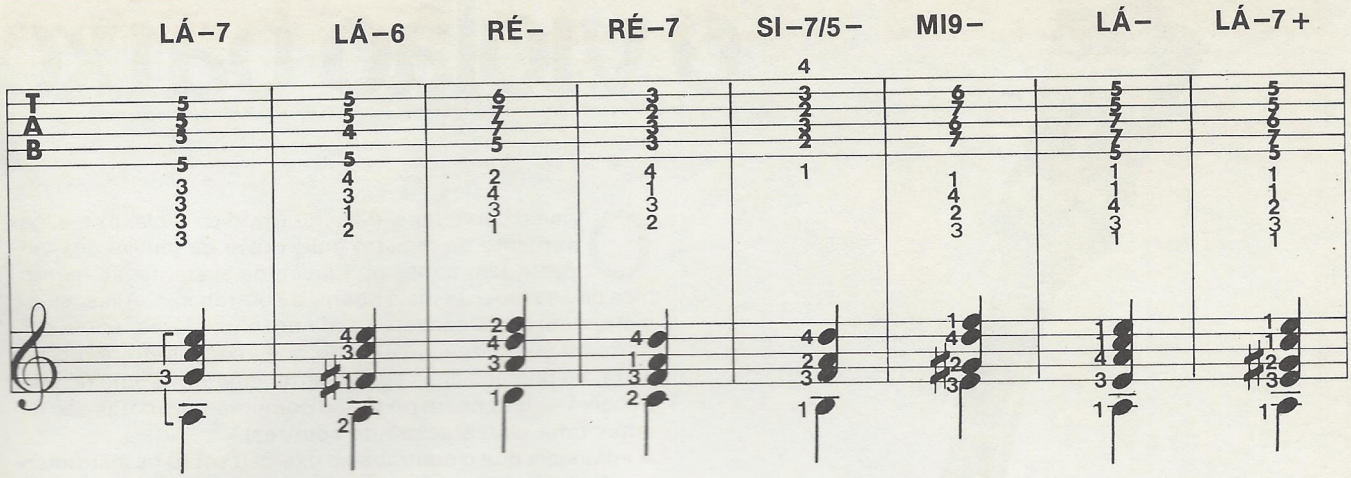
Agustín Castellón, "Sabicas" (*Cortesía de "Sabicas"*)

exercícios

Franco Cerri

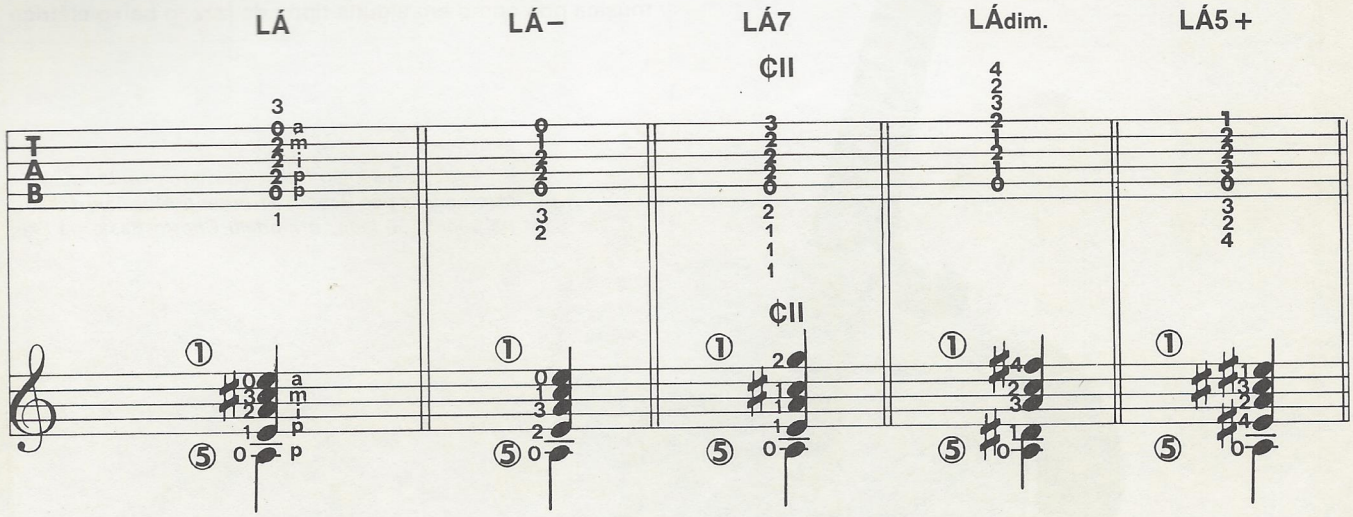
79 Este exercício, que se desenvolve da sétima à décima casa, compõe-se de duas partes em oito compassos (ambos com a mesma harmonia) e uma *coda*. Com relação aos acordes, quando, por exemplo, ao lado da indicação Ré – 7 você encontrar um Dó. isso significa que esta nota deverá estar no baixo, isto é, deverá ser o som mais grave do acorde.

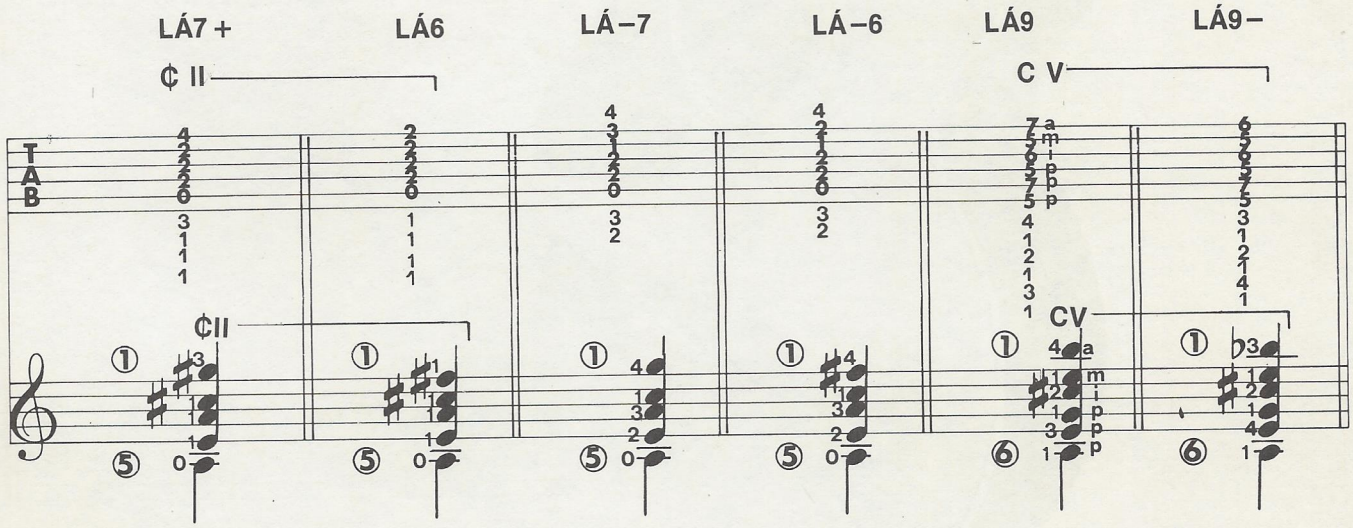




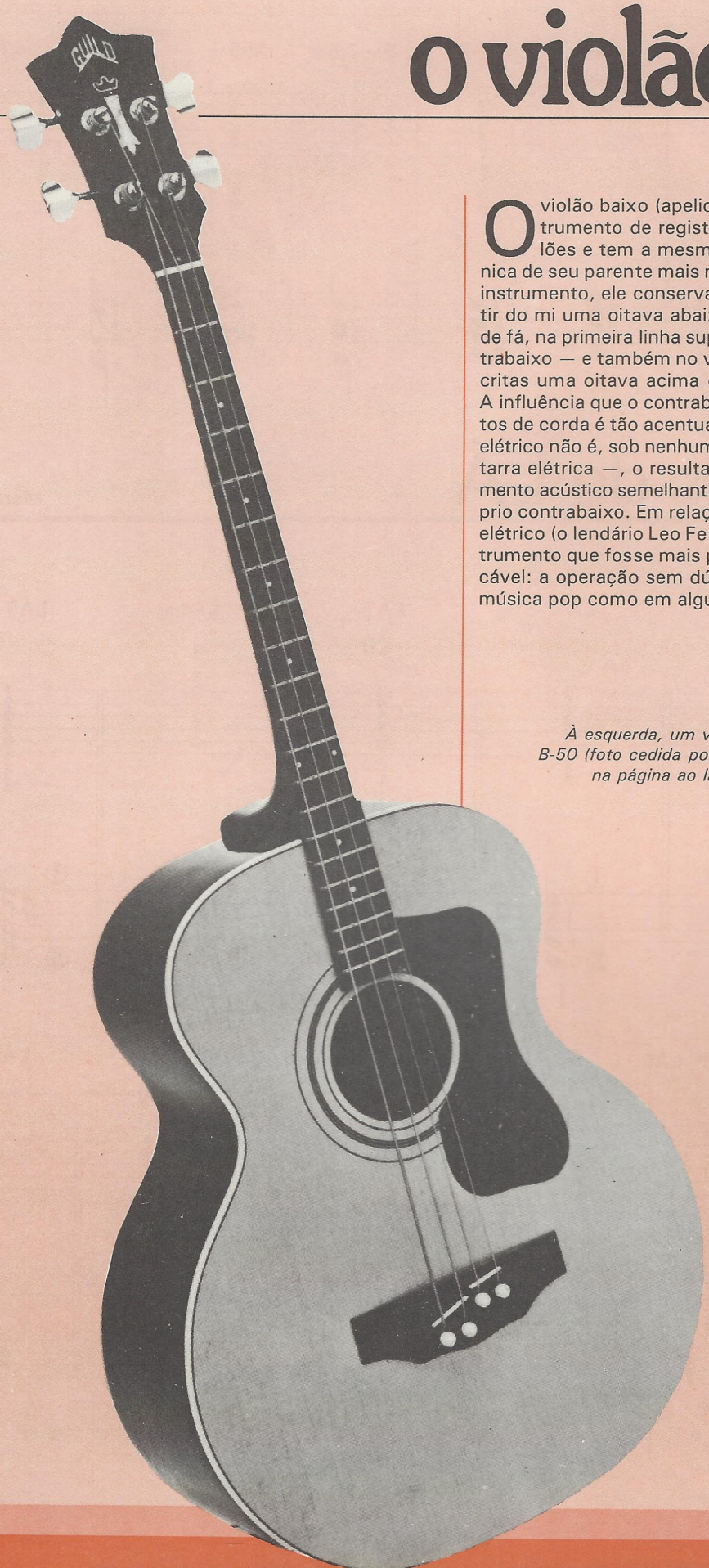
os acordes de LÁ

Mario Gangi





o violão baixo



O violão baixo (apelidado no Brasil de violaxo) é o instrumento de registro mais grave da família dos violões e tem a mesma função de sustentação harmônica de seu parente mais nobre, o contrabaixo. Aliás, deste instrumento, ele conserva a afinação (mi, lá, ré, sol, a partir do mi uma oitava abaixo do que vem escrito, em clave de fá, na primeira linha suplementar inferior). Como no contrabaixo — e também no violão comum —, as notas são escritas uma oitava acima do som real.

A influência que o contrabaixo exerceu sobre os instrumentos de corda é tão acentuada que se pode dizer que o baixo elétrico não é, sob nenhum aspecto — e ao contrário da guitarra elétrica —, o resultado da eletrificação de um instrumento acústico semelhante, mas uma transformação do próprio contrabaixo. Em relação a este, os inventores do baixo elétrico (o lendário Leo Fender à frente) pretendiam um instrumento que fosse mais portátil e mais facilmente amplificável: a operação sem dúvida teve êxito, já que, tanto na música pop como em alguns tipos de jazz, o baixo elétrico

À esquerda, um violão baixo da marca Guild, modelo B-50 (foto cedida por Bosoni Strumenti Musicali, Milão); na página ao lado, o modelo Chetro Bass, da Eko.

chegou mesmo a suplantar seu antecessor, que era por demais volumoso.

O violão baixo nunca foi muito aceito além do estreito limite do gosto popular, mesmo tendo nascido da mesma exigência: ser um instrumento portátil e com afinação fixa, fácil de manusear, inclusive por principiantes. Ligado, em geral, a pequenos conjuntos folclóricos, como os grupos regionais de choro e os grupos de *mariachis* mexicanos, o violão baixo não desenvolveu uma técnica autônoma nem tampouco criou virtuoses. No entanto, esse instrumento mereceria sorte bem melhor. Amplificar seu som não é fácil, e isso dificulta a utilização do violão baixo em grandes palcos, sobretudo ao lado de instrumentos mais sonoros (se bem que um exemplar desse tipo de violão foi filmado nas mãos de Chris Squire, baixista do Yes, durante um concerto). Mas, em casa, em pequenos conjuntos acústicos ou em salas de gravação, ele tem suas possibilidades consideravelmente ampliadas.

No Brasil, os primeiros exemplares de violão baixo foram construídos pelos irmãos Del Vecchio, artesãos de São Paulo, famosos por seus bandolins e violões de concerto. Embora os problemas de construção sejam realmente grandes, sobretudo devido à resistência do braço à tensão das grossas cordas dos graves, esses instrumentos obtiveram êxito desde que foram lançados. O som no estúdio de gravação faz empalidecer a dupla baixo-amplificador de marcas famosas. Além disso, não é menos versátil do que a clássica solução do baixo elétrico inserido diretamente na mesa de controle. Mais recentemente, surgiram violões baixos produzidos industrialmente. São bonitos e, com certeza, mais econômicos do que os fabricados de forma artesanal. Mas não se pode dizer que, apesar da qualidade, esses instrumentos tenham tido uma aceitação muito ampla.

Essa limitada difusão talvez decorra da crise do *folk revival*, que se tornou cada vez mais aguda nos últimos anos da década de 70, além de o público não estar muito propenso à música acústica em geral, em favor da amplificada. Também se deve levar em consideração a propaganda cada vez mais maciça por parte das indústrias produtoras de instrumentos elétricos e eletrônicos. E, por fim, as dimensões respeitáveis de um violão baixo, que o tornam, sem dúvida, um instrumento mais portátil que o contrabaixo, mas certamente não o bastante para que seja considerado de fácil manuseio.

Contudo, mesmo que atualmente a moda não seja favorável ao violão baixo, se, porventura, você se deparar com um deles, não perca a oportunidade de experimentá-lo: é um instrumento que tem características extremamente peculiares e, pode-se dizer, únicas em seu gênero. Se sua preferência se dirige mais para a música de conjuntos do que para solos, se você gosta de um som especial, de uma harmonização variada, diferente, então o violão baixo pode vir a ser o seu instrumento.

Franco Fabbri

Pino Daniele

A música napolitana moderna oscila entre dois pólos, só aparentemente opostos: o trepidante violão folk de Murolo e Cigliano e a áspera guitarra blues-rock de Pino Daniele. Ao lado de Edoardo Bennato, Pino Daniele é hoje o mais amado expoente de um filão musical que introduziu no grande veio do folclore napolitano os ritmos, os sons e o balanço americano do blues, do jazz, do rock'n roll. É um encontro entre dois gêneros de música igualmente "marginais", subterrâneos, nascidos da necessidade expressiva do povo: o negro, de um lado, com suas angústias atávicas; e o napolitano, de outro, com as expectativas e as tragédias de que se alimentou sua história durante séculos.

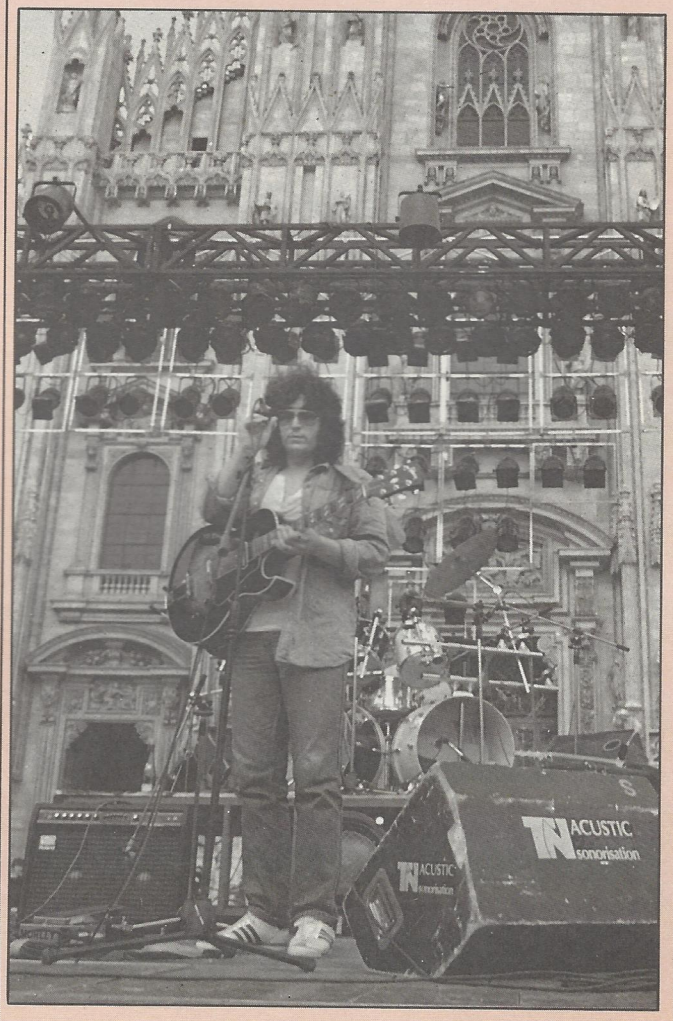
Nero a Metà (*Negro pela Metade*) é, não por acaso, o nome do terceiro LP de Pino Daniele. E sua música — assim como o blues dos negros — é uma música *down*, que fala de ressentimentos antigos, de misérias e insatisfações profundamente arraigadas no coração de sua gente. Daí a fascinante "duplicidade" — *Nero a Metà*: metade branco, metade negro portanto — que caracteriza a criatividade desse artista singular, como também de outros que se identificam com ele por temperamento, opção ou pelo conteúdo de sua música.

Nascido em Nápoles em março de 1955, filho de família pobre, Daniele assimilou desde criança a dura realidade da região: a pobreza, um destino eternamente incerto, a inviabilidade do otimismo, o absurdo de uma esperança que se impõe, no entanto, como única possibilidade de sobrevivência.

Por volta da metade dos anos 60, a explosão do fenômeno Beatles, e mais ainda dos Rolling Stones, com a fisionomia mais explicitamente "negra" de sua música, propicia o aparecimento de numerosos conjuntos *beat*, cuja música aponta para um caminho bem preciso e acaba por determinar o estilo de Daniele. Este, que estudou guitarra sozinho, toca em alguns desses conjuntos. Trabalhando duro em pequenos ambientes e integrando grupos obscuros, logo definiu o conteúdo de sua música: exatamente o encontro entre o espírito, o sentido e o calor da tradição napolitana de um lado e, de outro, a "subcultura" americana fundamentada no jazz e no blues — de onde descendem, aliás, o *rhythm and blues* e o *rock and roll* — com seu *swing* pulsante e quente, com a hipnótica sugestão dos ritmos sincopados e o *feeling* magnético e inquieto.

Depois de uma longa experiência em pequenos conjuntos, que se revelou bastante dura, Pino conseguiu, afinal, chegar ao sucesso discográfico, com um compacto que, se ainda não era suficiente para lhe assegurar a atenção do grande público, logo foi notado e apreciado pelos especialistas. A ele seguiram-se alguns LPs como: *Terra Mia*, *Pino Daniele*, *Nero a Metà* — que consolidou sua popularidade — e *Bella'mbriana* — cujo título remete a uma figura da mitologia popular napolitana que guarda as casas, protegendo seus habitantes em troca de manifestações de devoção. Esse disco revestiu-se do maior êxito alcançado até hoje por Pino Daniele, o "alter ego italiano", define-o Mangiarotti, "de Stevie Wonder, Jimmy Cliff e Gilberto Gil". Aqui o caleidoscópio expressivo do músico napolitano amplia-se muito, transitando entre *rhythm and blues*, *rock*, *reggae*, samba e *funk*, sem perder de vista, é verdade, as próprias raízes. Nesse último disco, portanto, há um bom número de canções em dialeto napolitano, mas não faltam músicas em italiano e mesmo alguns episódios puramente instrumentais, onde predomina a refinada, eclética e criativa guitarra de Pino Daniele.

Cesare G. Romana

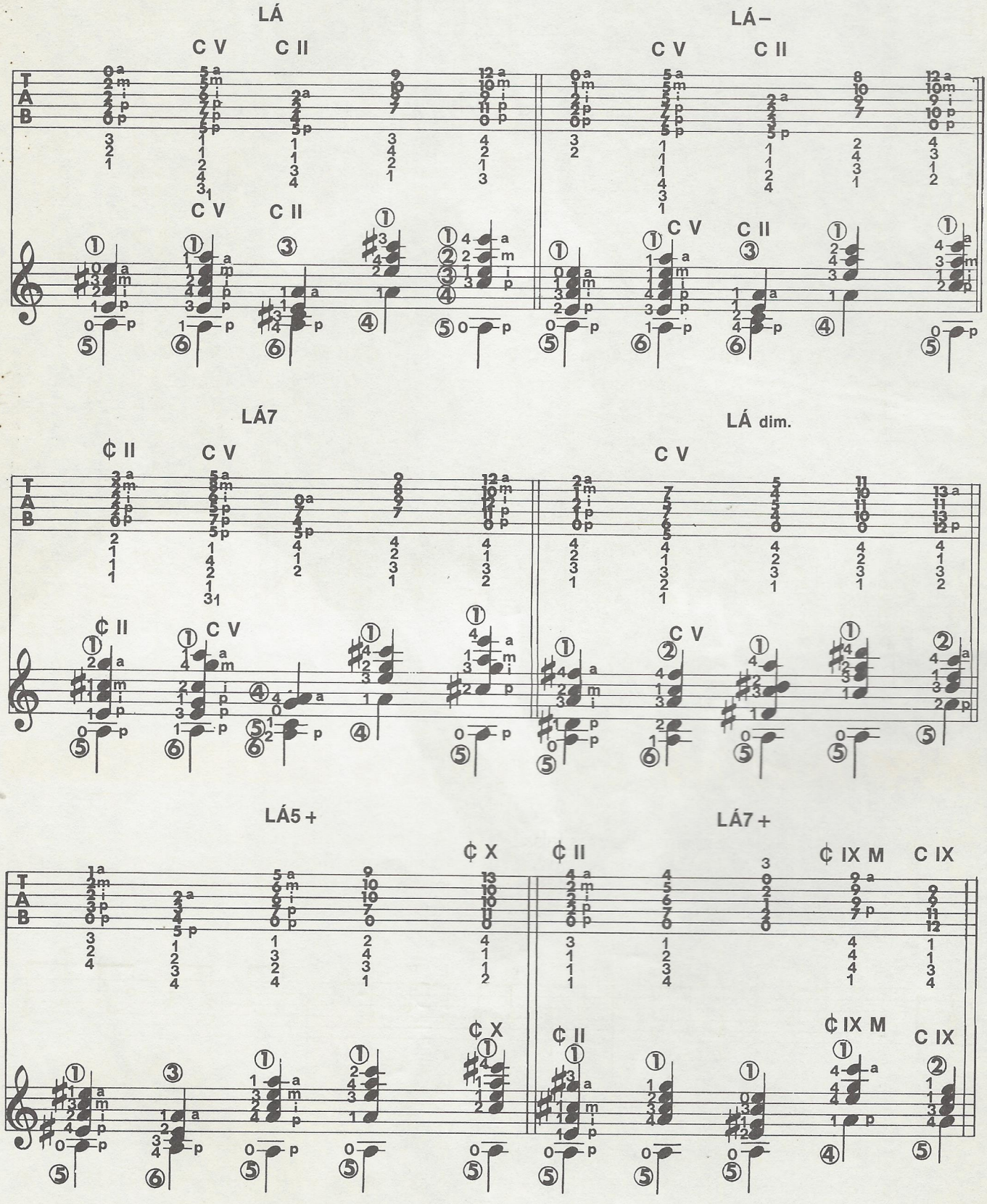


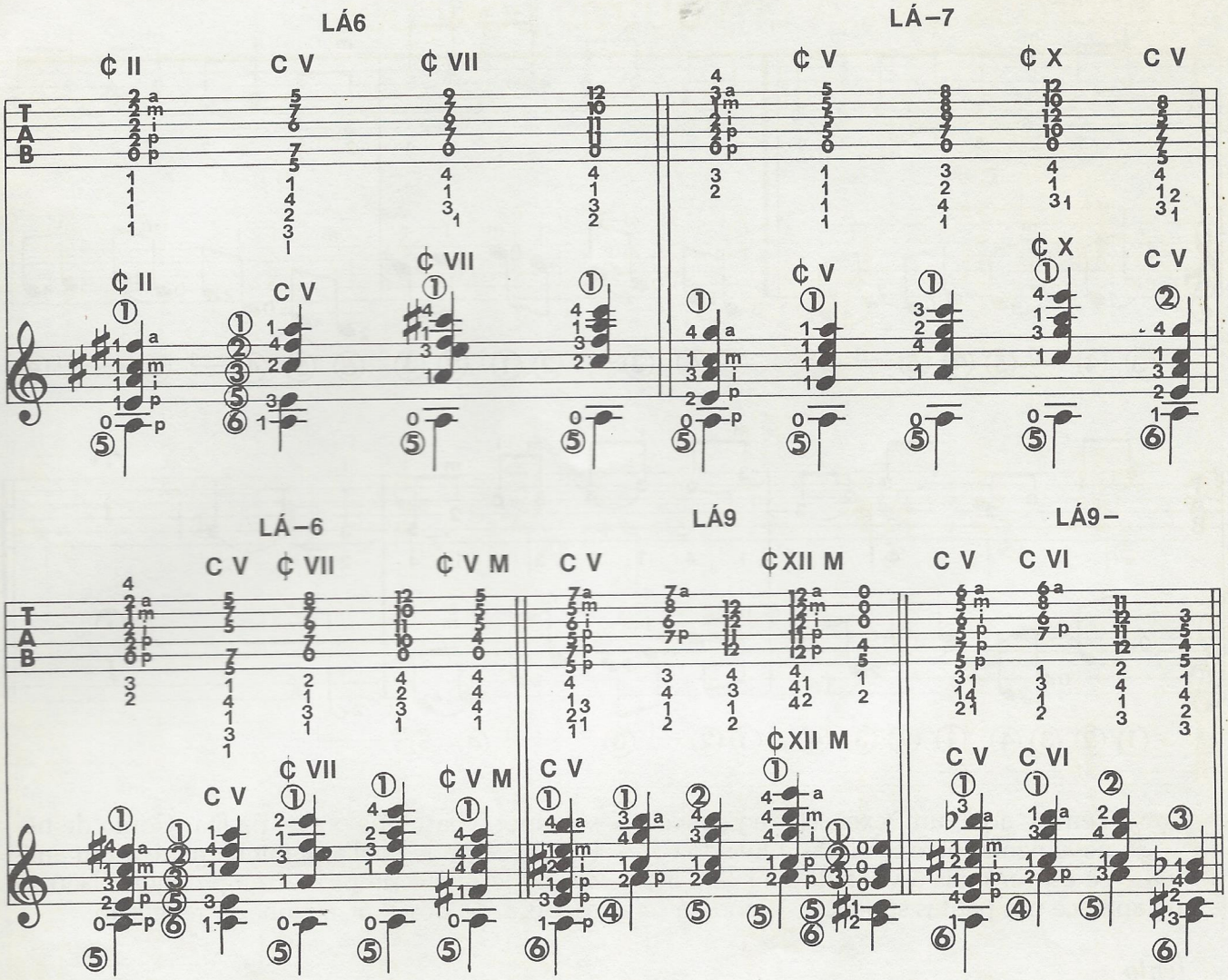
Pino Daniele num show ao ar livre em Milão (© Guido Harari).

36ª aula

Pino Daniele *(Foto cortesia EMI italiana S.p.A.)*

os acordes de LÁ em outras posições



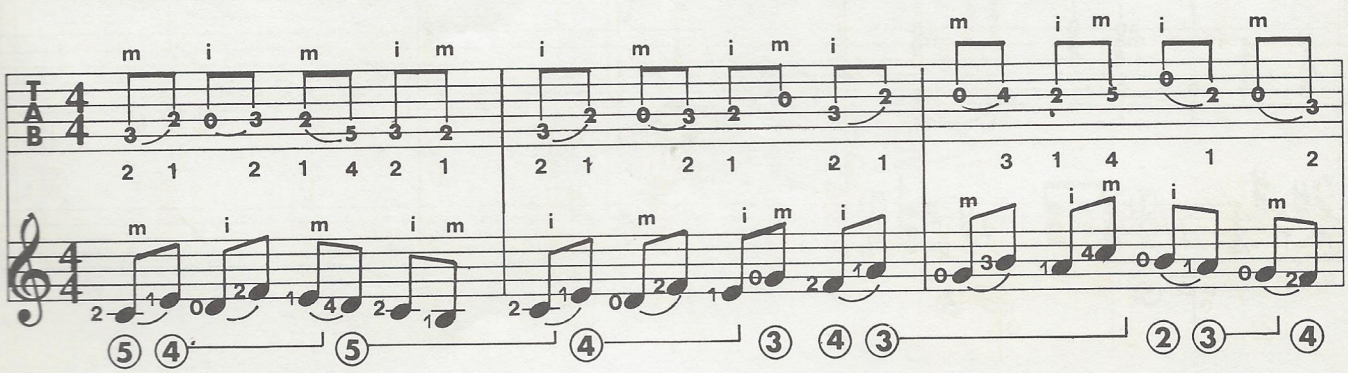


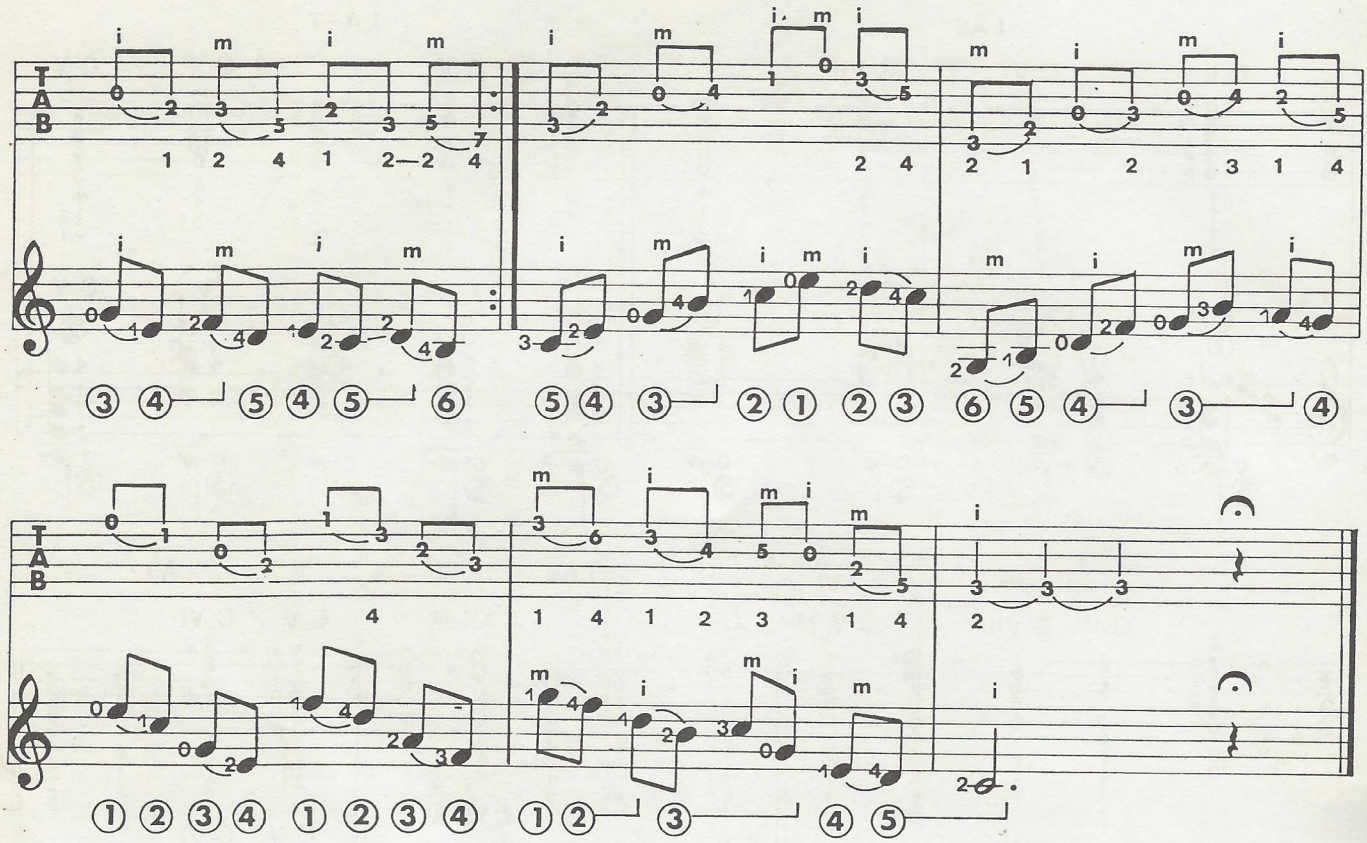
VIOLÃO

exercícios

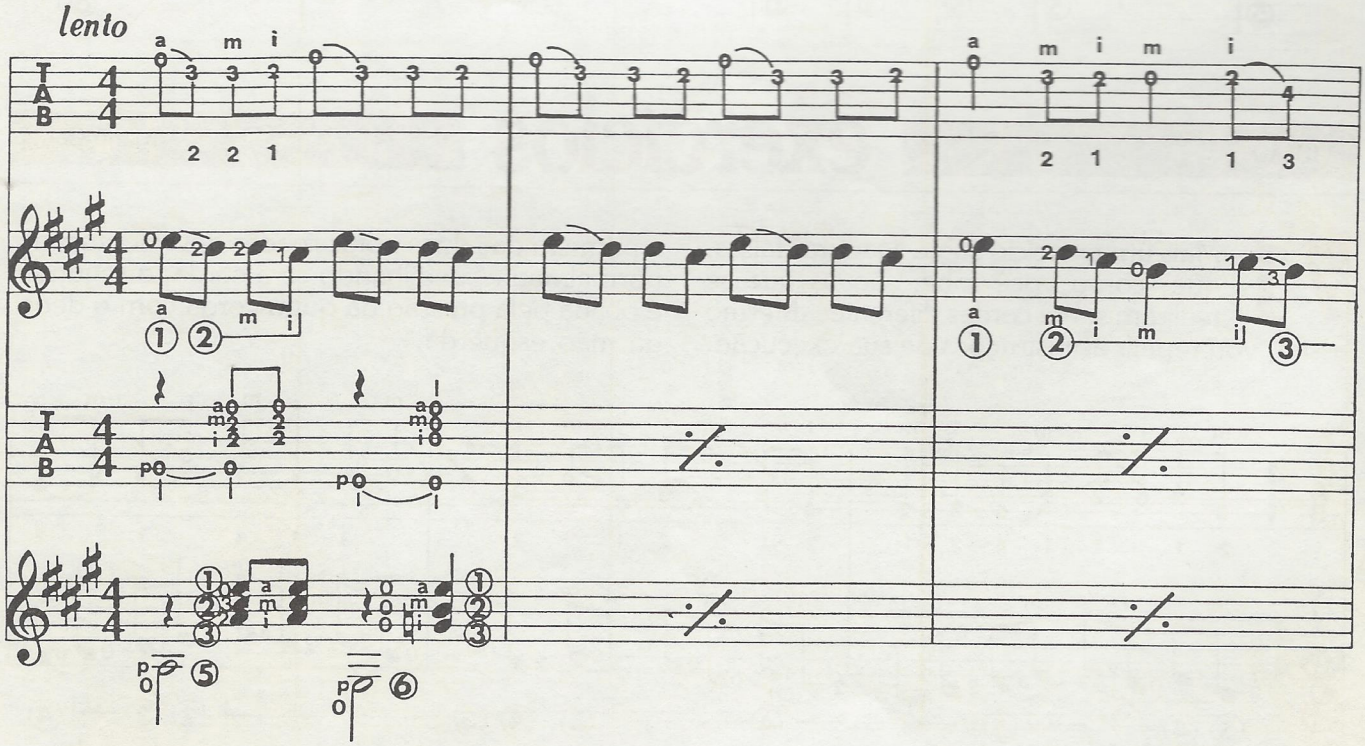
Mario Gangi

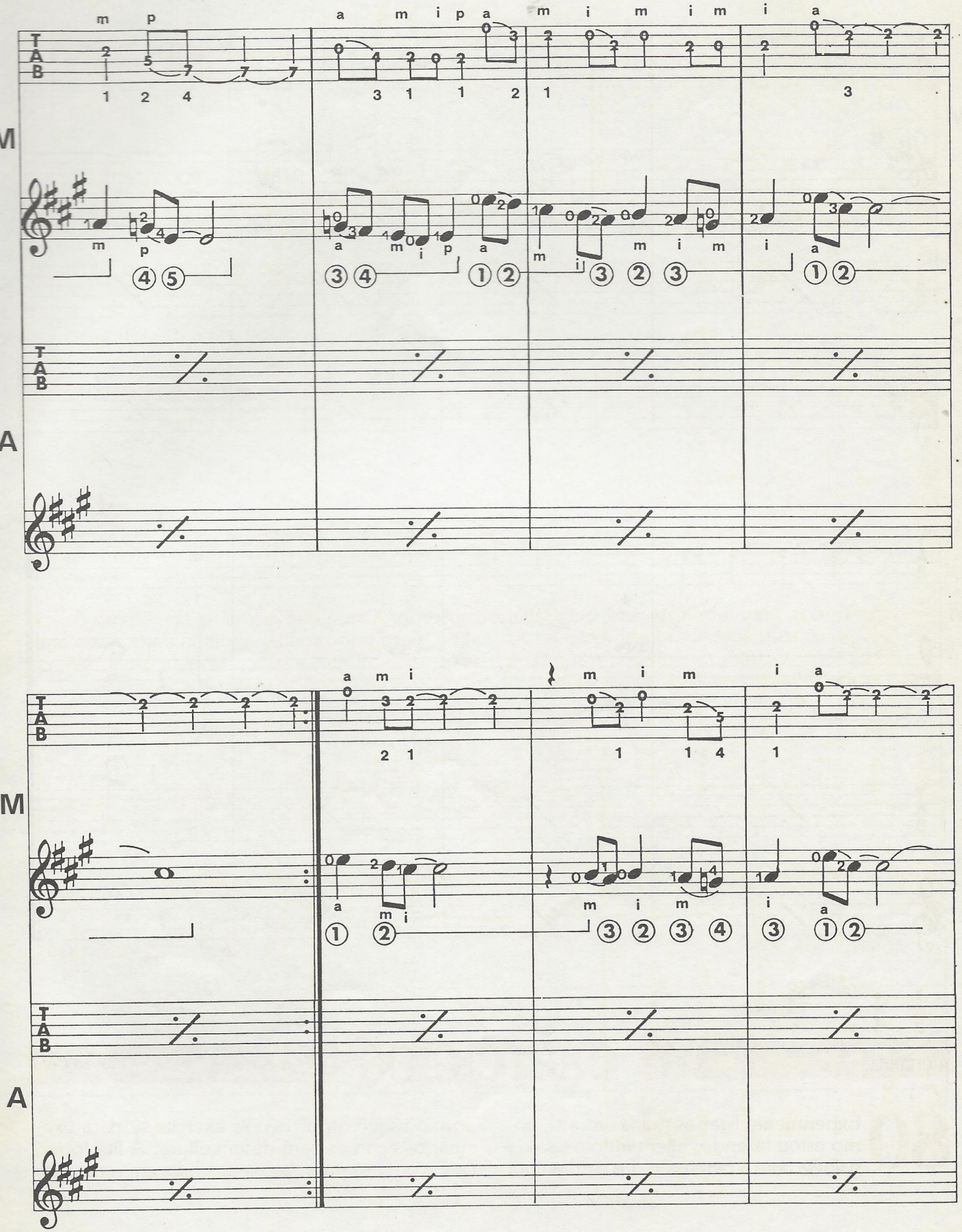
71 Mais um exercício sobre ligaduras falsas, que, como você sabe, são as que se realizam sobre cordas diferentes. Mesmo assim, vou repetir as instruções de sua execução: a primeira das duas notas ligadas deve ser tocada normalmente, dedilhando-se a corda; a segunda é obtida pela pressão da outra corda com o dedo da mão esquerda.

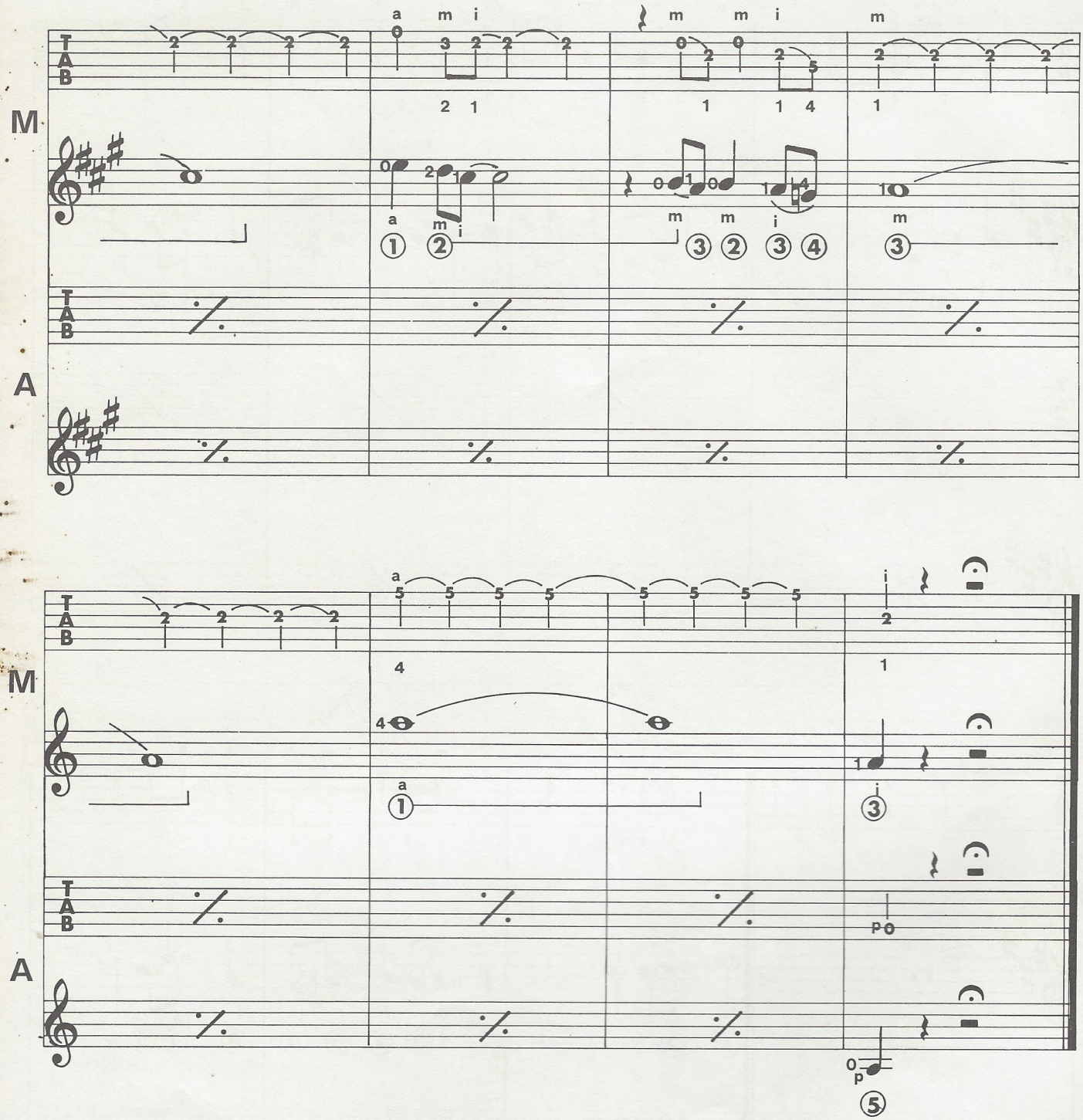




72 Temos aqui um exercício agradável, novamente sobre ligaduras. Quando você estiver mais à vontade na sua parte (a que aparece nas pautas superiores), poderá se sobrepor à base que gravei na fita. Como de hábito, você pode confiar a minha parte a um amigo: ela é muito simples e sempre igual. Não se esqueça de observar o sinal de repetição.




M
A
T
A
B
m p
a m i p a
m i m i m i a
1 2 4
3 1 1 2
1
3
4 5
3 4
1 2
3 2 3
1 2
a m i
m i m
i a
2 1
1
1 4
1
3 2 3 4
3 1 2

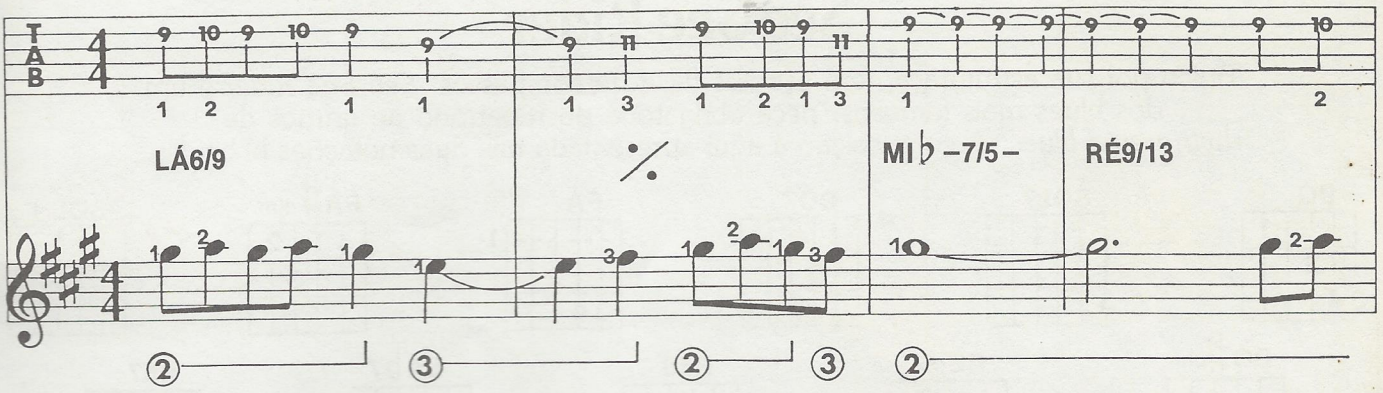


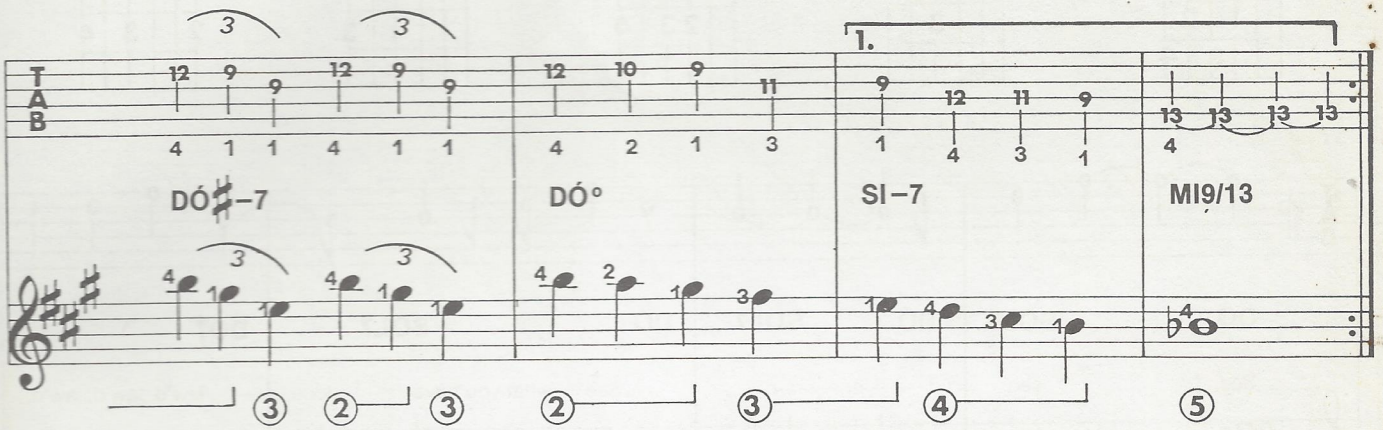
GUITARRA

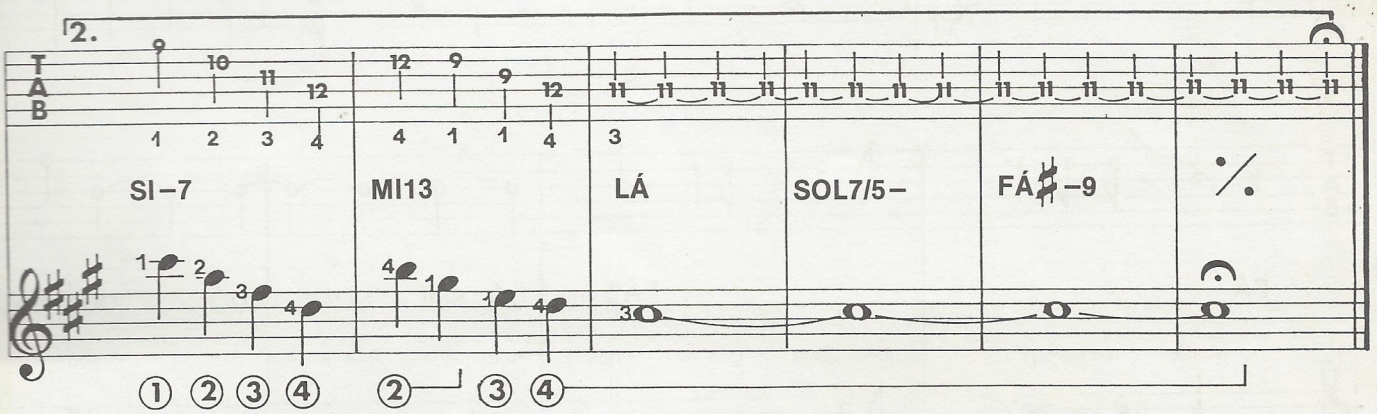
exercícios

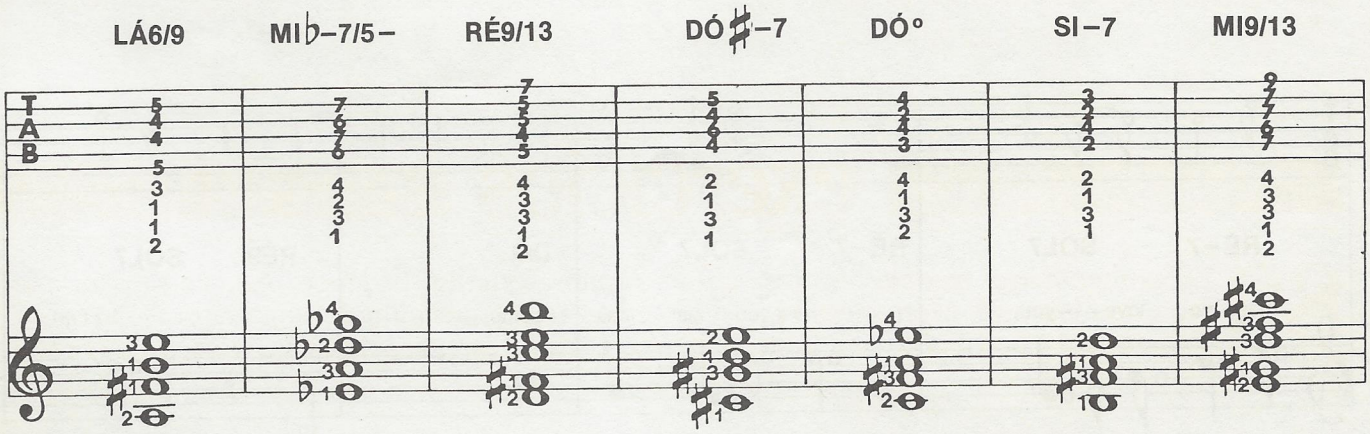
Franco Cerri

80 Experimente ligar as notas entre si, como estou fazendo, alternando o uso da palheta com a percussão das cordas com a mão esquerda. E depois exercite-se para executar os acordes com desenvoltura. A fita fornecerá, como sempre, base e melodia em separado.


LÁ6/9
MI♭–7/5–
RÉ9/13

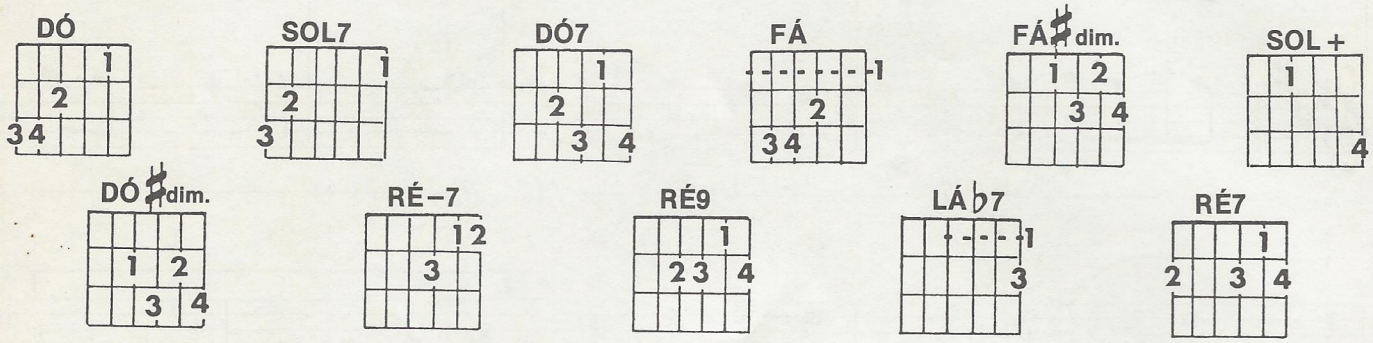

1.
DÓ♯–7
DÓ°
SI–7
MI9/13

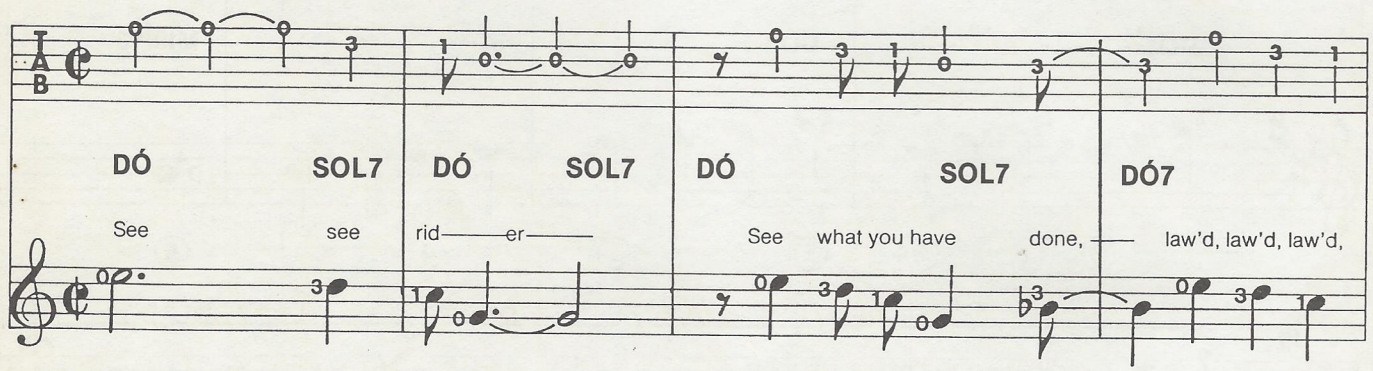

2.
SI–7
MI13
LÁ
SOL7/5–
FÁ♯–9

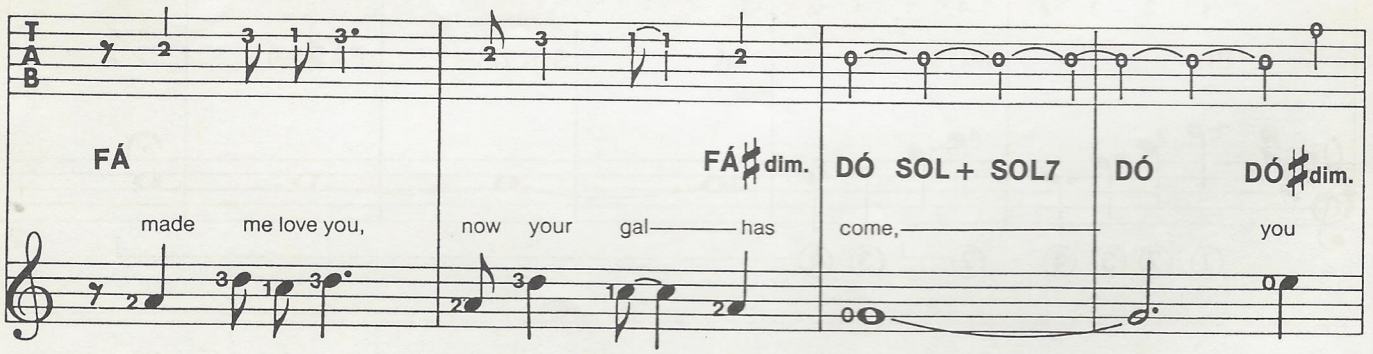

LÁ6/9
MI♭–7/5–
RÉ9/13
DÓ♯–7
DÓ°
SI–7
MI9/13

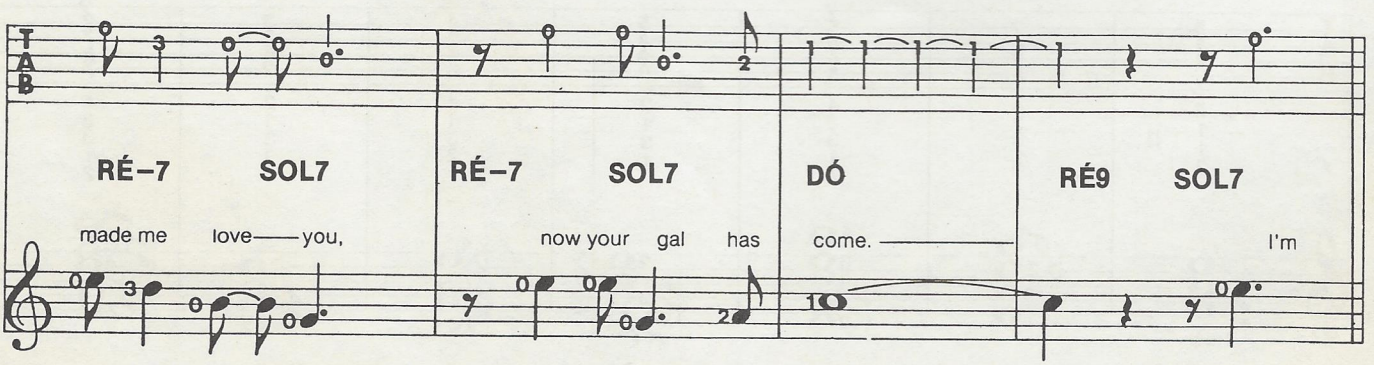
See See Rider

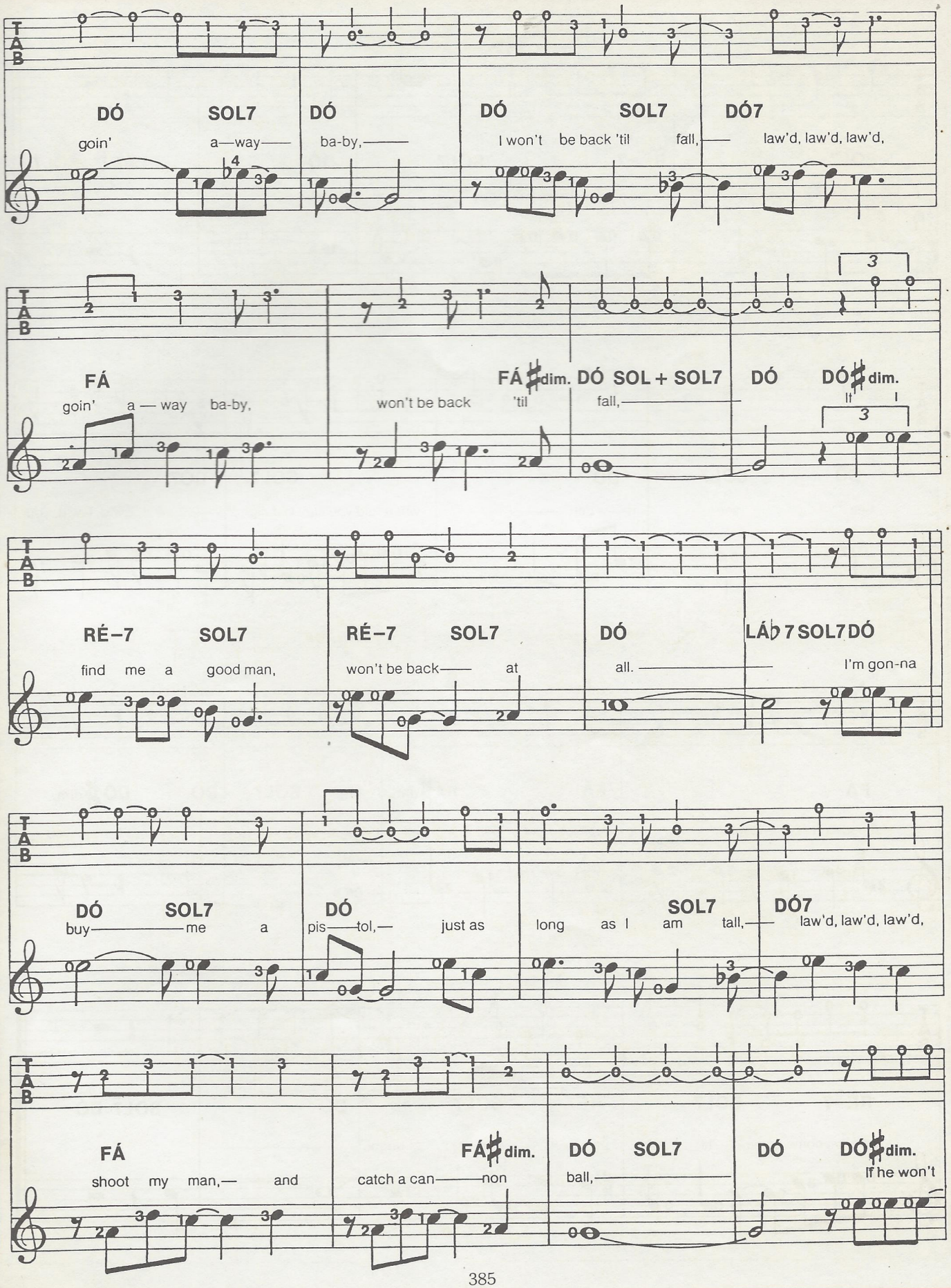
Típico por sua estruturação em estrofes de doze compassos, *See See Rider* é um dos blues mais famosos, peça obrigatória do repertório de grupos de *rhythm and blues*. A composição é aqui apresentada nas duas notações habituais.

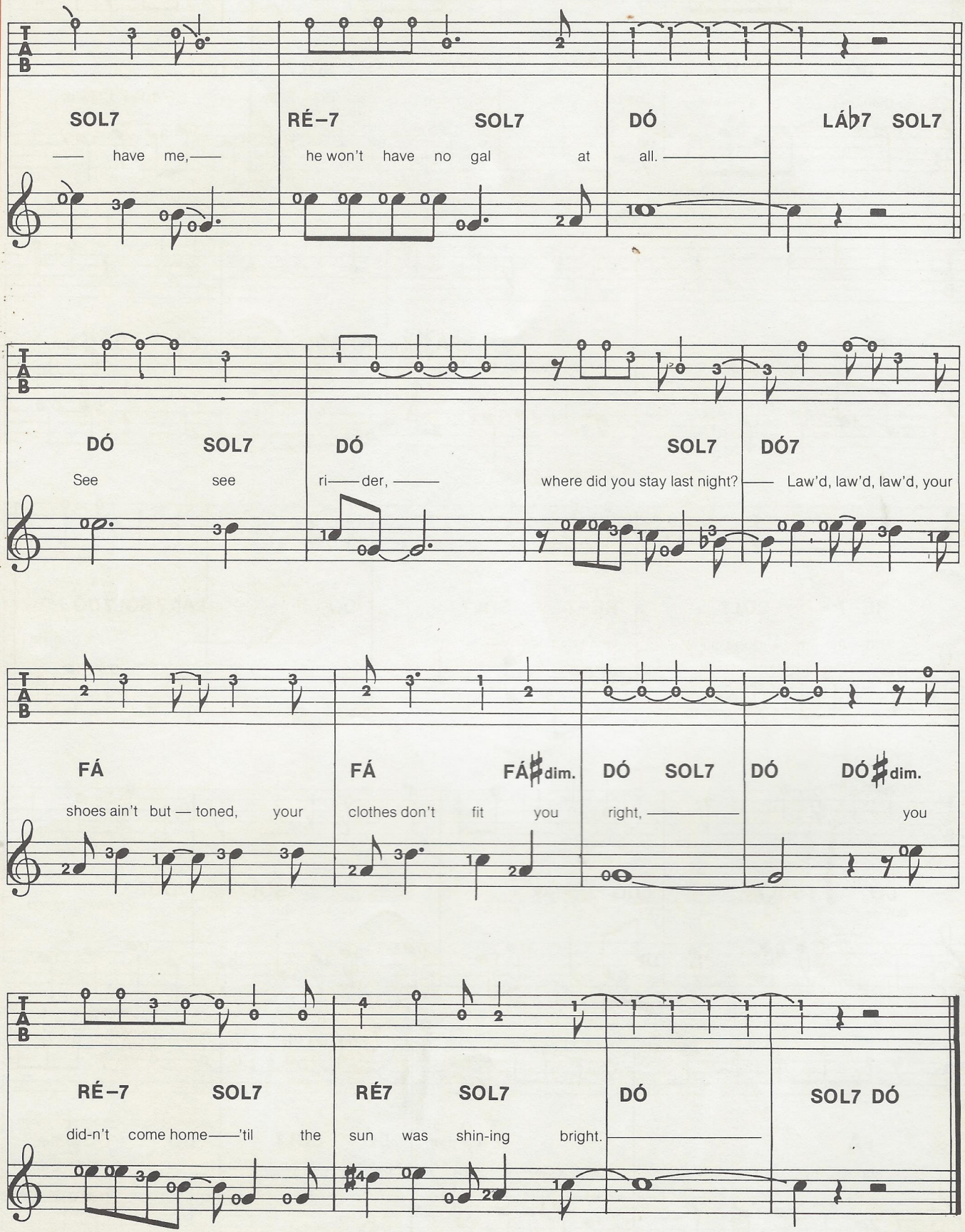








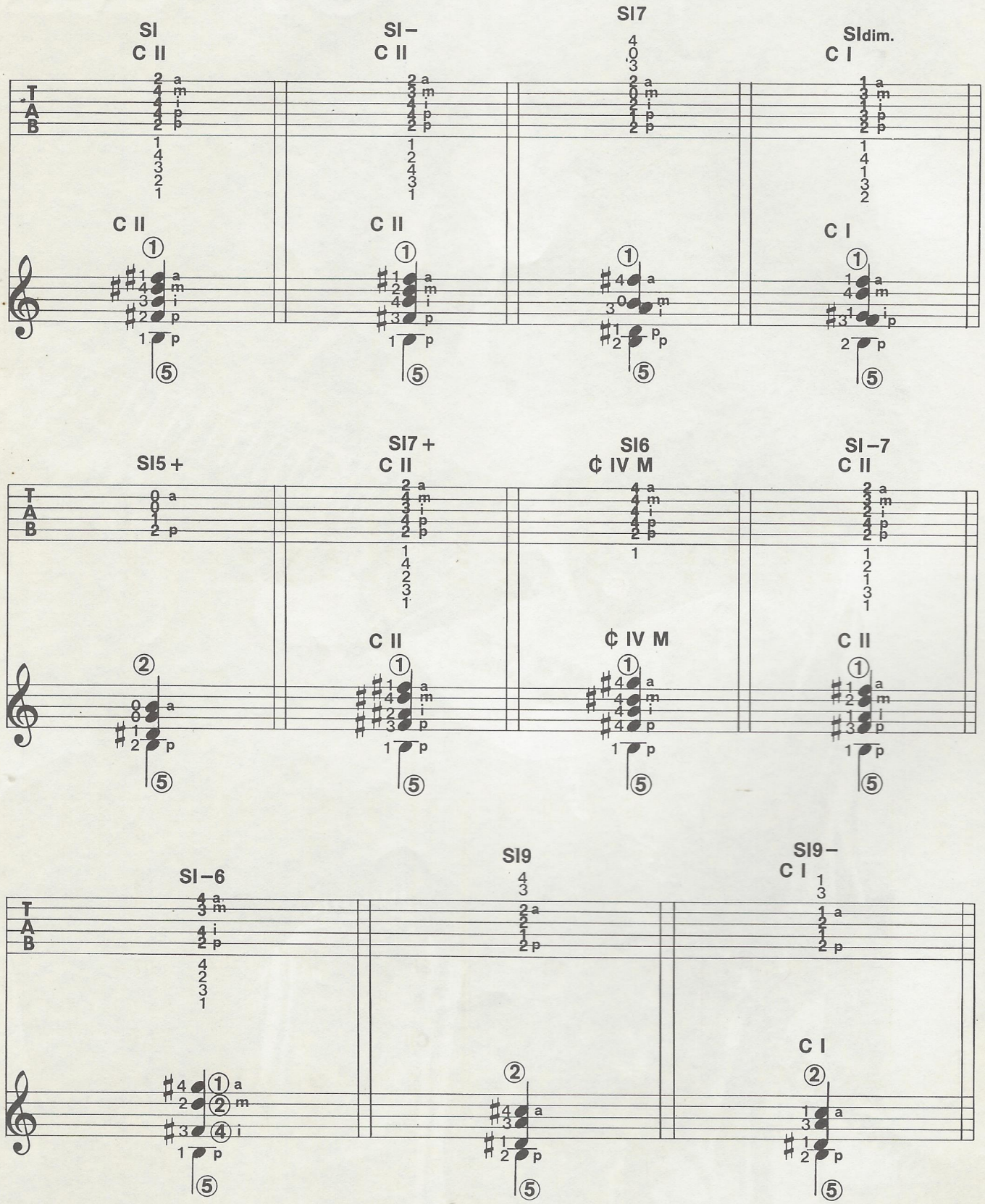

DÓ SOL7 DÓ DÓ SOL7 DÓ7
goin' a—way— ba-by,— I won't be back 'til fall,— law'd, law'd, law'd,
FÁ FÁ♯dim. DÓ SOL + SOL7 DÓ DÓ♯dim.
goin' a — way ba-by, won't be back 'til fall,—
RÉ–7 SOL7 RÉ–7 SOL7 DÓ LÁ♭7 SOL7 DÓ
find me a good man, won't be back— at all.— I'm gon-na
DÓ SOL7 DÓ SOL7 DÓ7
buy— me a pis—tol,— just as long as I am tall,— law'd, law'd, law'd,
FÁ FÁ♯dim. DÓ SOL7 DÓ DÓ♯dim.
shoot my man,— and catch a can—non ball,— If he won't


SOL7 RÉ–7 SOL7 DÓ LÁ♭7 SOL7
— have me,— he won't have no gal at all. —
DÓ SOL7 DÓ SOL7 DÓ7
See see ri— der, — where did you stay last night? — Law'd, law'd, law'd, your
FÁ FÁ FÁ♯dim. DÓ SOL7 DÓ DÓ♯dim.
shoes ain't but — toned, your clothes don't fit you right, — you
RÉ–7 SOL7 RÉ7 SOL7 DÓ SOL7 DÓ
did-n't come home—'til the sun was shin-ing bright. —

37ª aula

Muddy Waters

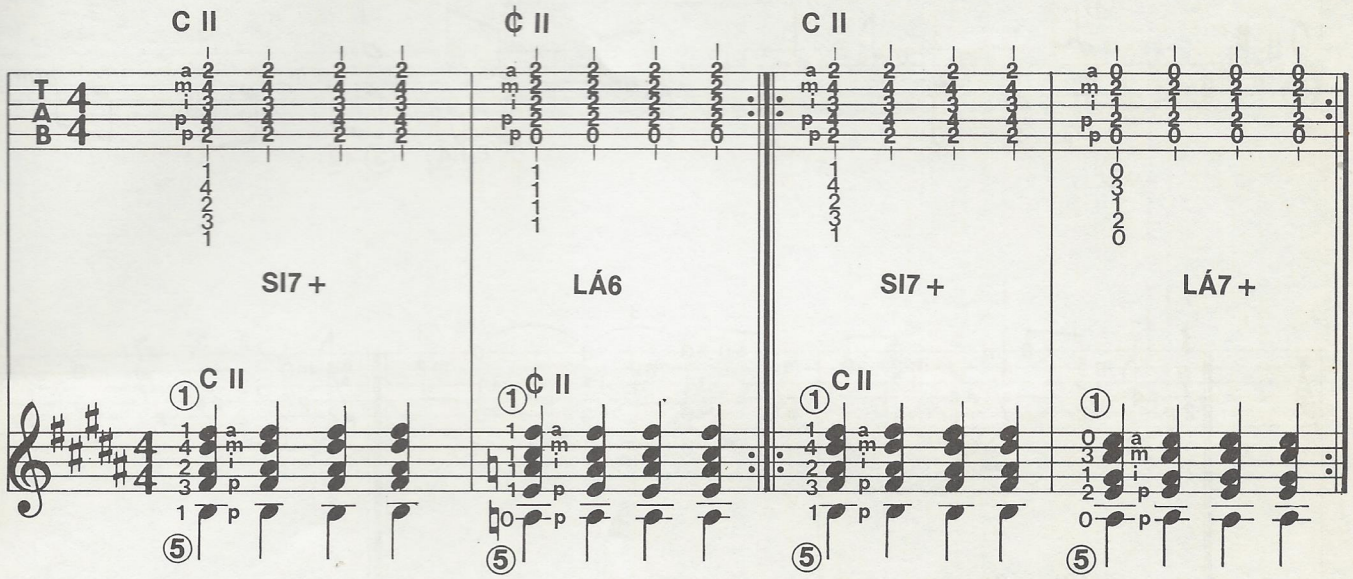
os acordes de SI

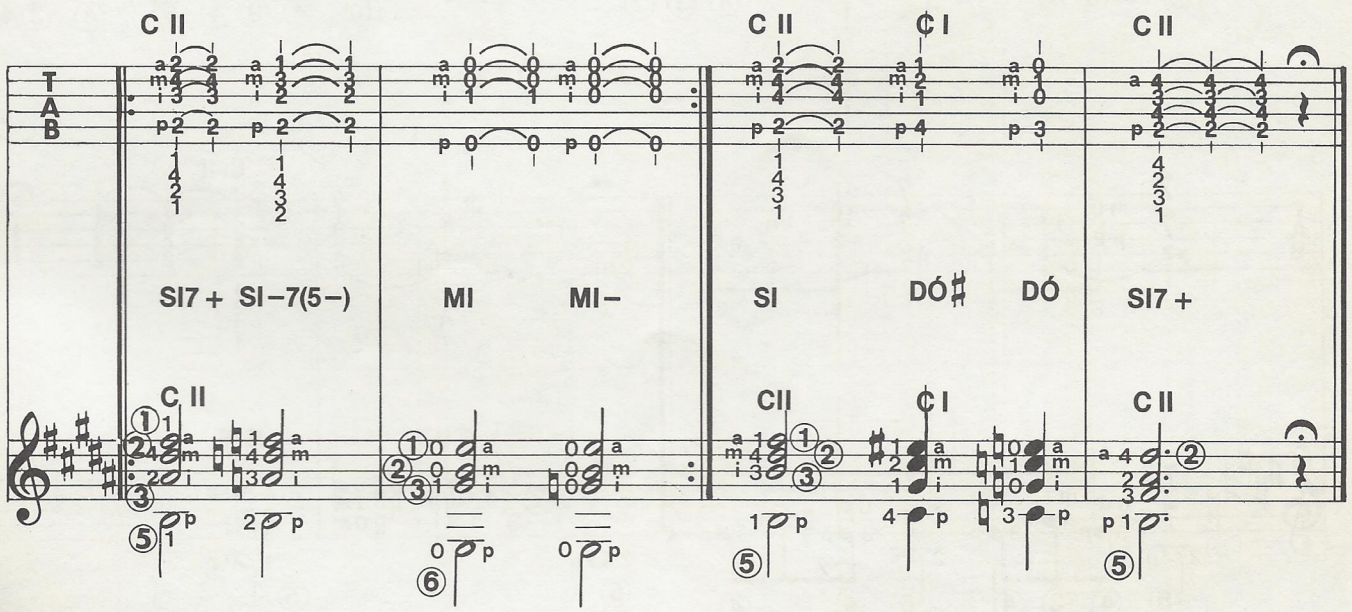


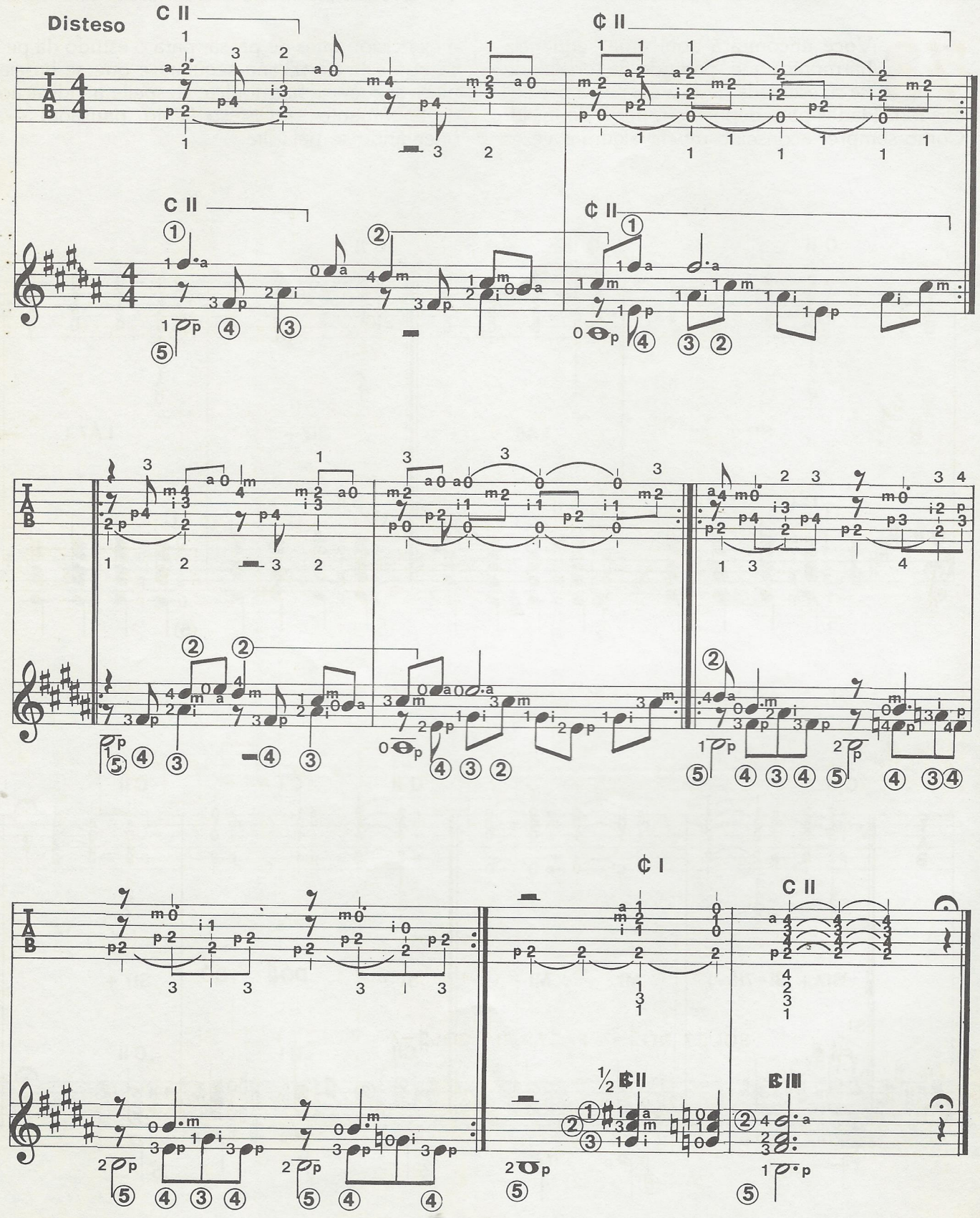
exercícios

Mario Gangi

73 Você encontrará aqui uma seqüência harmônica que, partindo da tonalidade de si, estudada nesta aula, passa por outras tonalidades para depois retornar à do início. Como sempre, aconselho repetir algumas vezes o exercício, antes de passar para o estudo da peça que está na página seguinte e que se baseia nesta seqüência harmônica. Respeite a indicação de andamento — *Disteso* (lento, pausado) —, orientando-se pela fita.



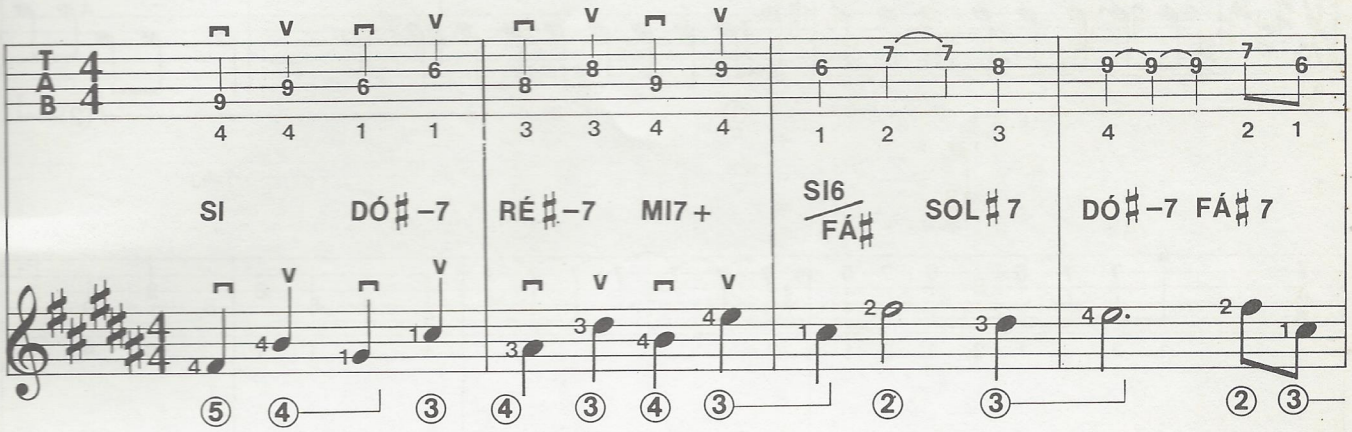


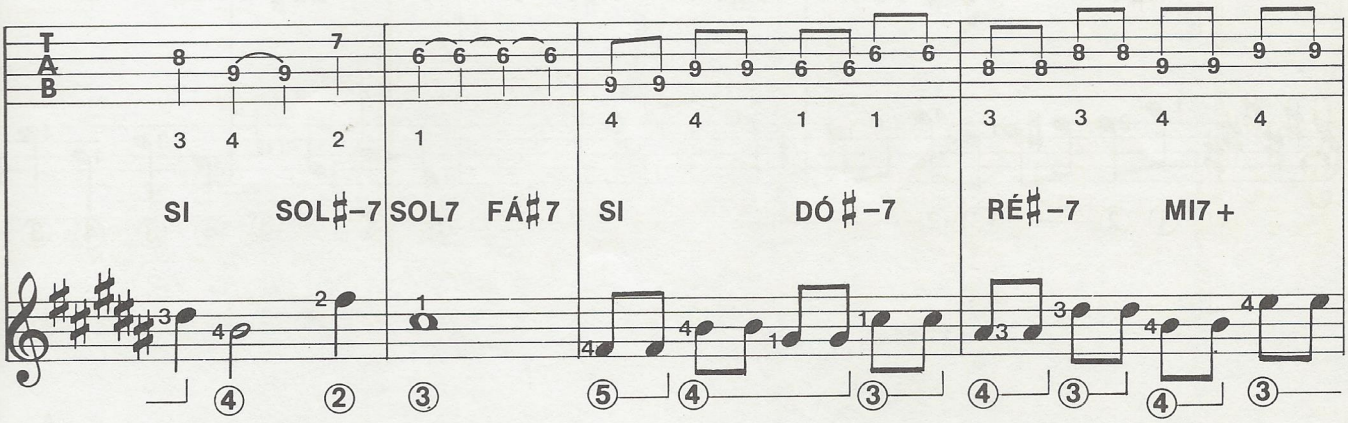

Disteso
C II
C II
C II
C II
C I
½ C II
C III

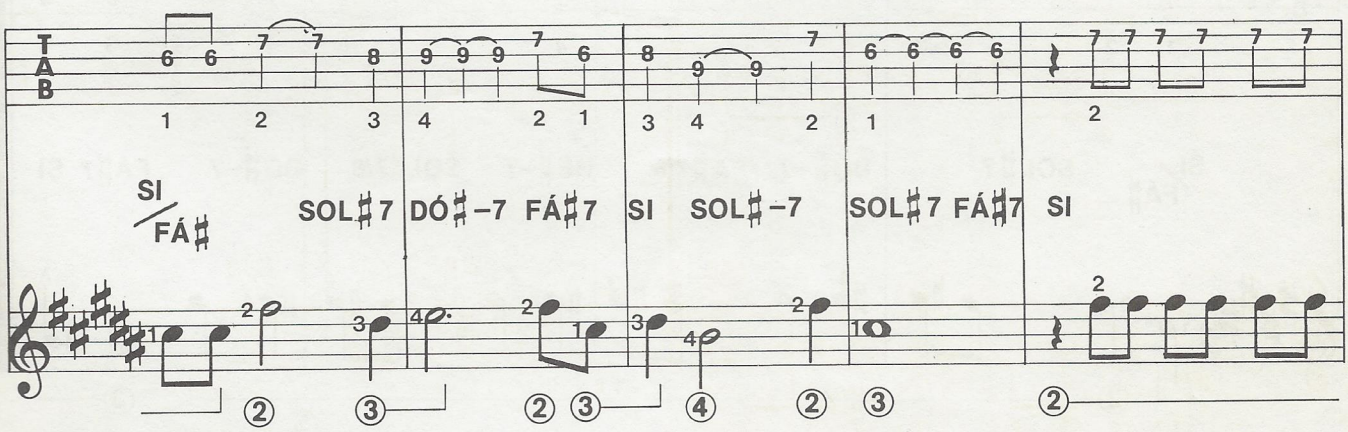
exercícios

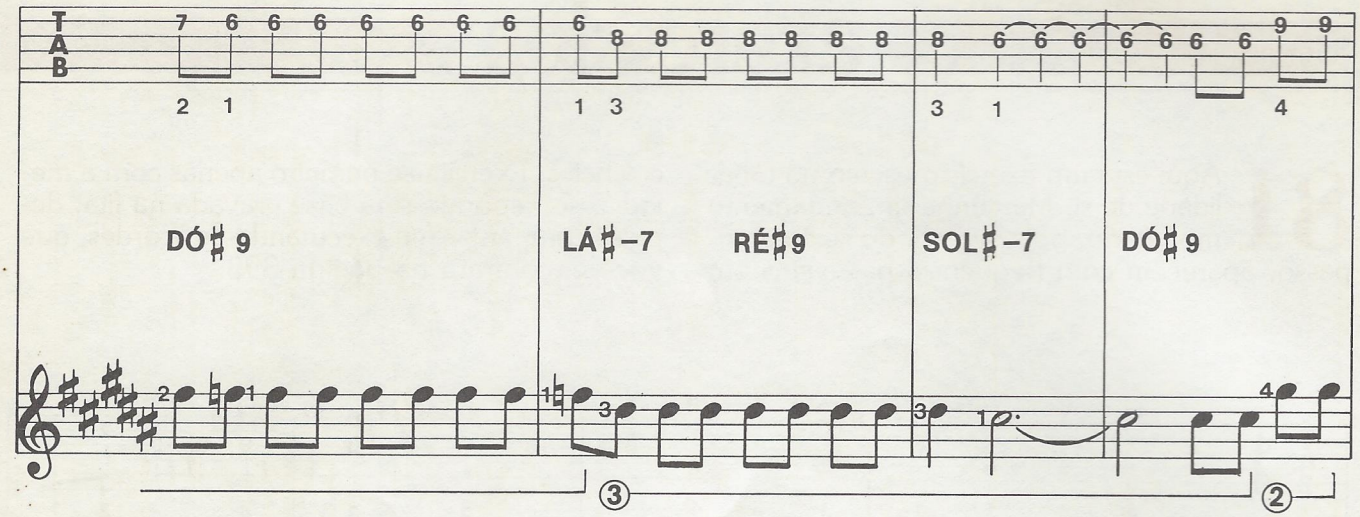
Franco Cerri

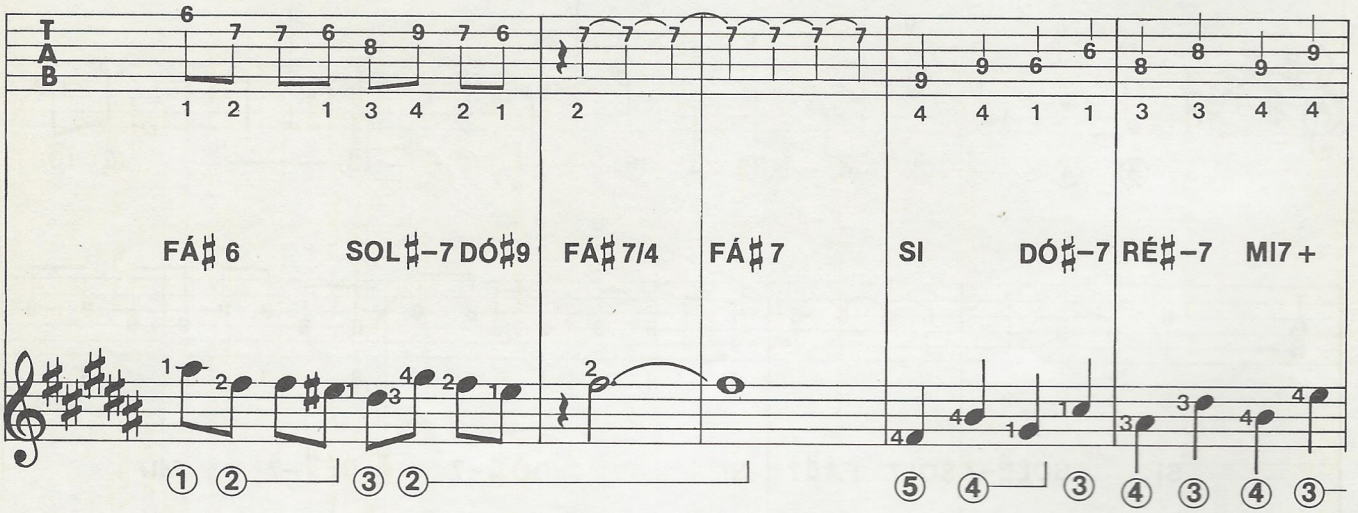
81 Aqui está um exercício escrito na tonalidade de si. Mantenha um andamento moderado, pois, a partir do sexto compasso, aparecem com freqüência passagens em colcheias. Exercite-se primeiro apenas com a melodia, sobrepondo-se à base gravada na fita; depois acompanhe-me executando os acordes, que você encontrará na página 393.

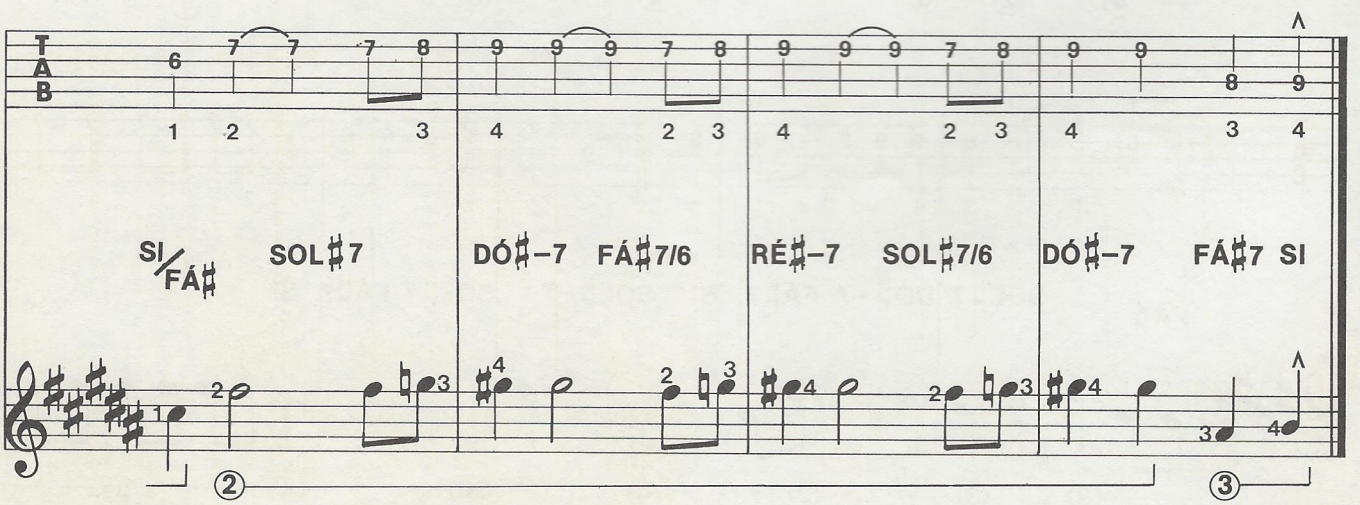


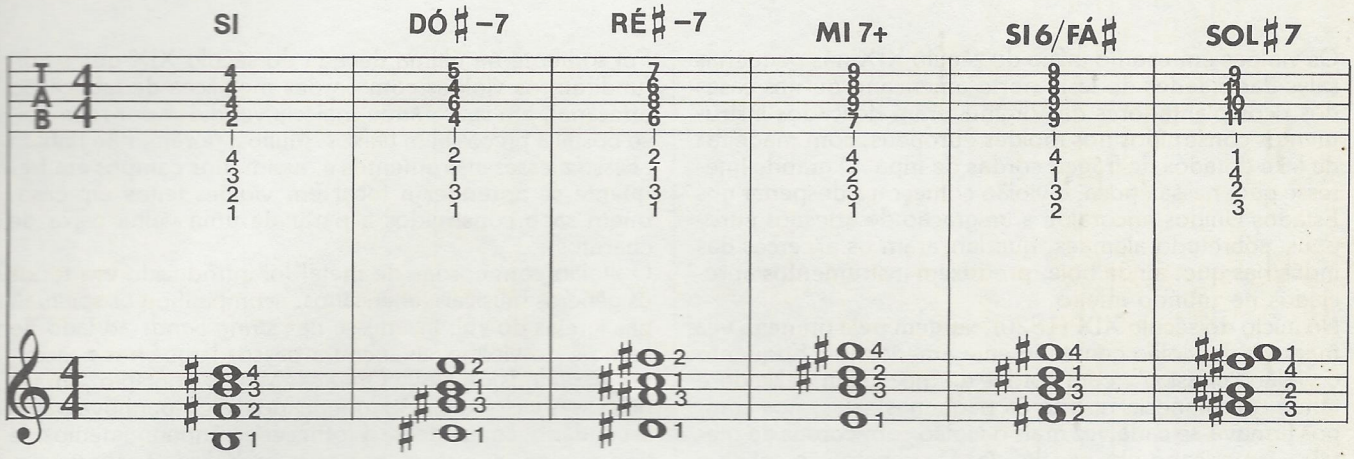


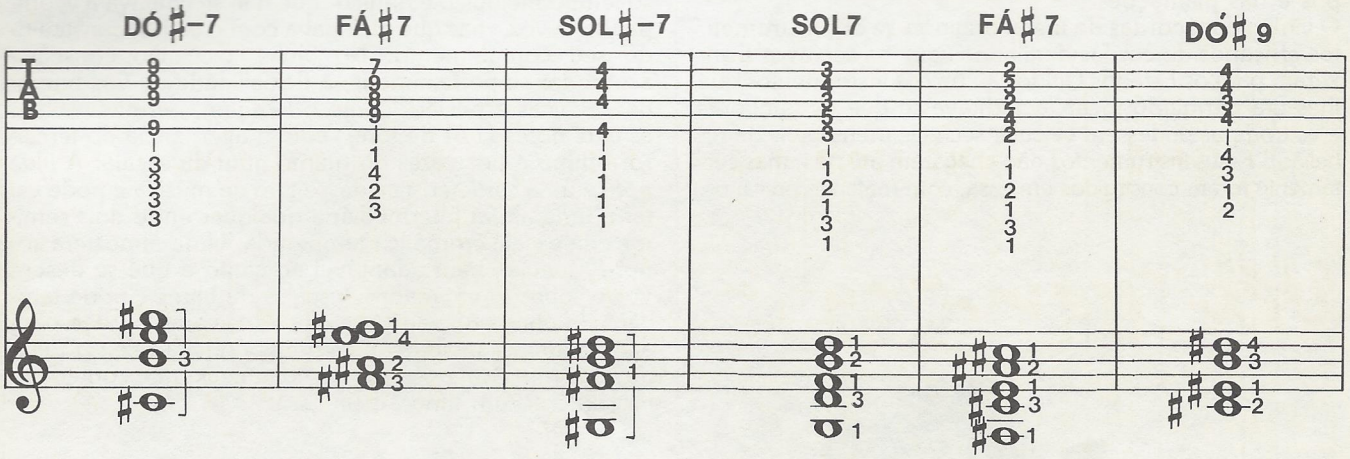


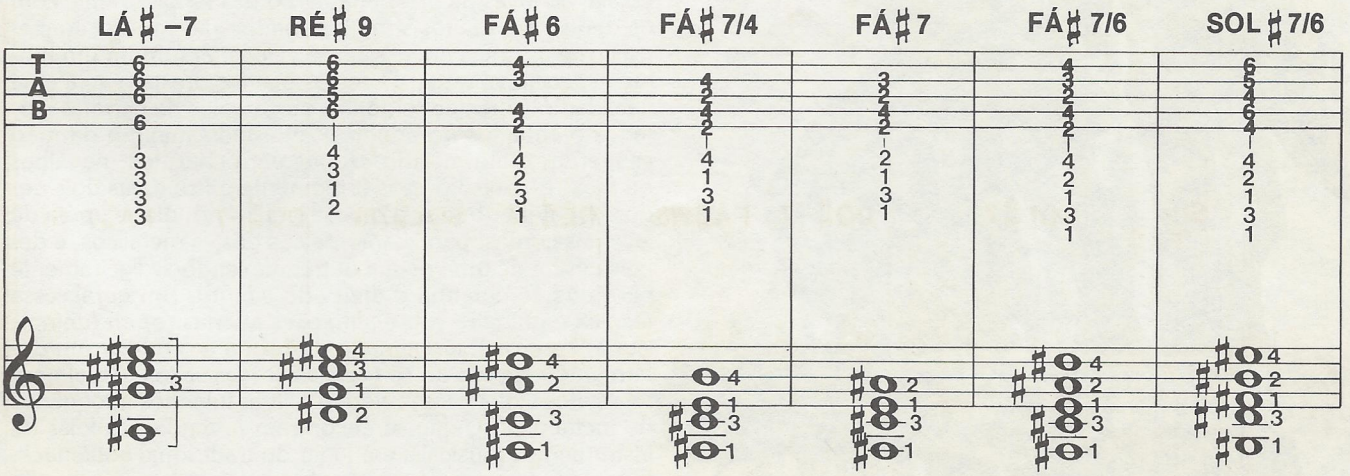

DÓ♯9
LÁ♯–7
RÉ♯9
SOL♯–7
DÓ♯9


FÁ♯6
SOL♯–7
DÓ♯9
FÁ♯7/4
FÁ♯7
SI
DÓ♯–7
RÉ♯–7
MI7+


SI/FÁ♯
SOL♯7
DÓ♯–7
FÁ♯7/6
RÉ♯–7
SOL♯7/6
DÓ♯–7
FÁ♯7
SI


SI
DÓ♯–7
RÉ♯–7
MI 7+
SI 6/FÁ♯
SOL♯7


DÓ♯–7
FÁ♯7
SOL♯–7
SOL7
FÁ♯7
DÓ♯9


LÁ♯–7
RÉ♯9
FÁ♯6
FÁ♯7/4
FÁ♯7
FÁ♯7/6
SOL♯7/6

violões e acessórios para o blues

Os violões em uso no início do século XIX nas pequenas salas das cidades do leste norte-americano ou nas casas dos ricos plantadores da Virgínia eram delicados instrumentos construídos nos moldes europeus, com madeiras de lei e dotados de frágeis cordas de tripa. O grande interesse que, nessa época, o violão começou a despertar nos Estados Unidos encorajou a imigração de artesãos europeus, sobretudo alemães, que lançaram os alicerces das indústrias que, ainda hoje, produzem instrumentos apreciados no mundo inteiro.

No início do século XIX (1820), surgem pela primeira vez manuais de violão genuinamente americanos. Enquanto o violão "clássico", com cordas de tripa, som delicado e tênue, permanecia restrito às pequenas salas, nos campos firmava-se cada vez mais o violão com cordas de metal — americano por excelência. De construção sólida e sonoridade mais vigorosa, era adequado para acompanhar as viagens de quem se aventurava pelas trilhas do oeste para fazer fortuna. Esse tipo de violão iria se transformar no intérprete de um repertório enraizado nos campos e nas plantações.

O violão com cordas de metal originou-se dos instrumentos africanos de cordas dedilhadas que os escravos trouxeram para os Estados Unidos — únicos instrumentos que lhes era permitido tocar (acreditava-se que os tambores e as trompas pudessem veicular secretas mensagens de rebelião). Esses instrumentos não chegaram até nós, mas certamente foram construídos em casa, com materiais precários.

Foi somente na última década do século XIX que se difundiram os violões com cordas metálicas de fabricação artesanal, em sua grande maioria vendidos por reembolso postal a preços bem baixos. Muitos, porém, não tinham acesso a esses instrumentos e, assim, nos campos era freqüente se aprender a tocar em violões feitos em casa, quem sabe construídos a partir de uma velha caixa de charutos.

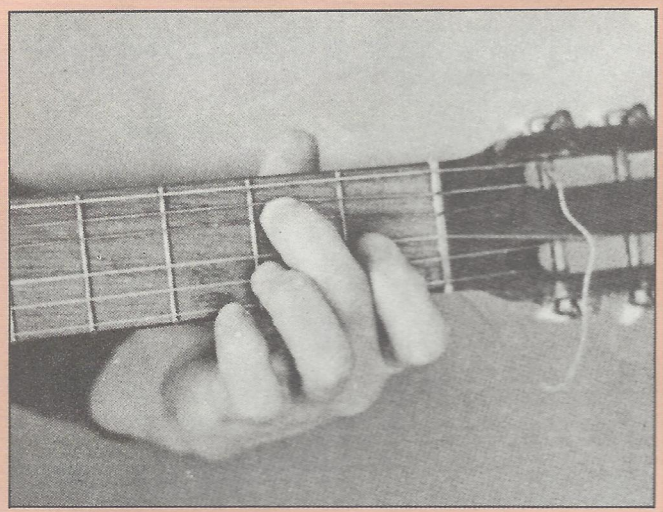
O violão com cordas de metal foi introduzido em todos os gêneros musicais americanos: acompanhou os *spirituals* nas igrejas do sul, inseriu-se nas *string bands* ao lado do banjo e do violino, avançou a passos largos nas nascentes *jazz bands* de Nova Orleans. Mas, a princípio, em todos esses casos o violão americano desempenhava papel secundário, limitando-se a fornecer acompanhamentos de tipo rítmico, enquanto as partes melódicas continuavam a ser prerrogativa da voz, do violino e dos instrumentos de sopro.

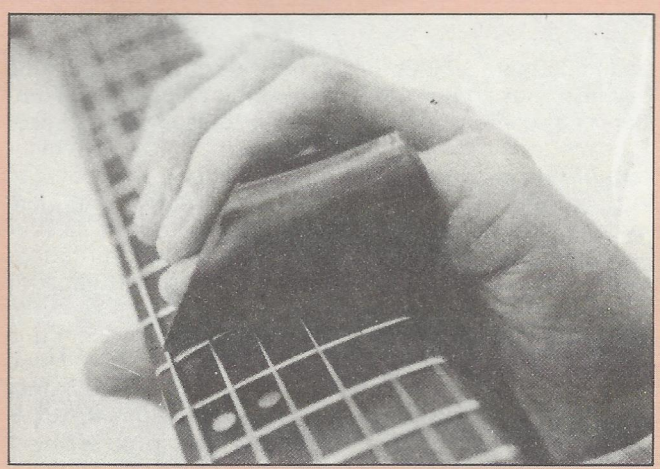
Foi com o blues que o violão se firmou, em toda a sua capacidade expressiva, como instrumento completo, a um só tempo melódico e rítmico, que não se limitava a acompanhar a voz, mas que dialogava com o canto, constituindo seu complemento. No blues, o violão consegue acomodar-se perfeitamente à flexibilidade da voz humana: técnicas especiais, como o *bending*, permitem obter as *blue notes* (1/4 de tom), com a alternância do terceiro, sétimo e por vezes do quinto grau da escala. A *blue note* é uma característica desse tipo de música e pode estar a uma altura intermediária qualquer entre dois semitons da escala cromática temperada. Uma atmosfera sonora especial, bem adaptável ao canto e que se desenvolve sobre as chamadas "escalas de blues", pode também ser obtida utilizando-se os baixos como bordão para acompanhar a melodia. Esta pode, por sua vez, ser tocada ao violão com a técnica do *bottleneck*, que confere ao instrumento um timbre peculiar.

O bottleneck playing

A técnica do *bottleneck playing* consiste na utilização de um objeto rijo para obter as diferentes notas ao longo da escala, ao invés de pressionar as cordas simplesmente com os dedos. Os efeitos sonoros obtidos são muito característicos e as notas em glissando (*slides*) assumem um timbre especial, vibrante. Diversos objetos prestam-se a essa finalidade: vidros de remédios ou gargalos de garrafas cortados e enfiados no anular ou no dedo mínimo da mão esquerda; e até mesmo estojos para charutos, navalhas ou facas de bolso presos firmemente entre esses dois dedos. Qualquer que seja o objeto utilizado, ele se apóia de leve nas cordas, paralelamente aos trastes metálicos, e depois desliza de uma nota a outra, mexendo-se ligeiramente para que se obtenha o efeito do *vibrato*. Em geral, essa técnica é utilizada sobre afinações abertas (*open tuning*), isto é, com o violão afinado de forma a produzir um determinado acorde ao se tocar as cordas soltas. Atualmente, muitos violonistas preferem utilizar tubinhos adequados de metal polido, que se encontram à venda nas lojas de instrumentos musicais, em lugar do tradicional *bottleneck*. Entre os artistas que desenvolveram a técnica do *bottle-*

Abaixo, um exemplo de bending, *técnica que permite obter tons intermediários em relação a duas notas adjacentes da escala cromática. Em sol maior, por exemplo, obtém-se uma* blue note *sobre o terceiro grau tocando-se um* si bemol *em vez de* si natural; *enquanto soa, o* si ♭ *pode ser elevado puxando-se a corda para o lado com o dedo que a pressiona; assim, a* blue note *obtida se encontra a meio caminho entre o* si bemol *e o* si natural.





Acima, Blind Boy Fuller tocando um violão National com caixa metálica e ressoador. Observe a utilização do capotasto. À esquerda, um bottleneck *deslizando ao longo da escala. Na página ao lado, o reverendo Gary Davis, excelente intérprete de diversos estilos de blues, com uma guitarra de doze cordas.*

neck lembramos Charlie Patton, Son House, Robert Johnson, Bukka White, Blind Boy Fuller. O *bottleneck* é muito utilizado também na música rock mais diretamente inspirada no blues: basta lembrar *Love in Vain*, de Robert Johnson, que foi retomada pelos Rolling Stones.

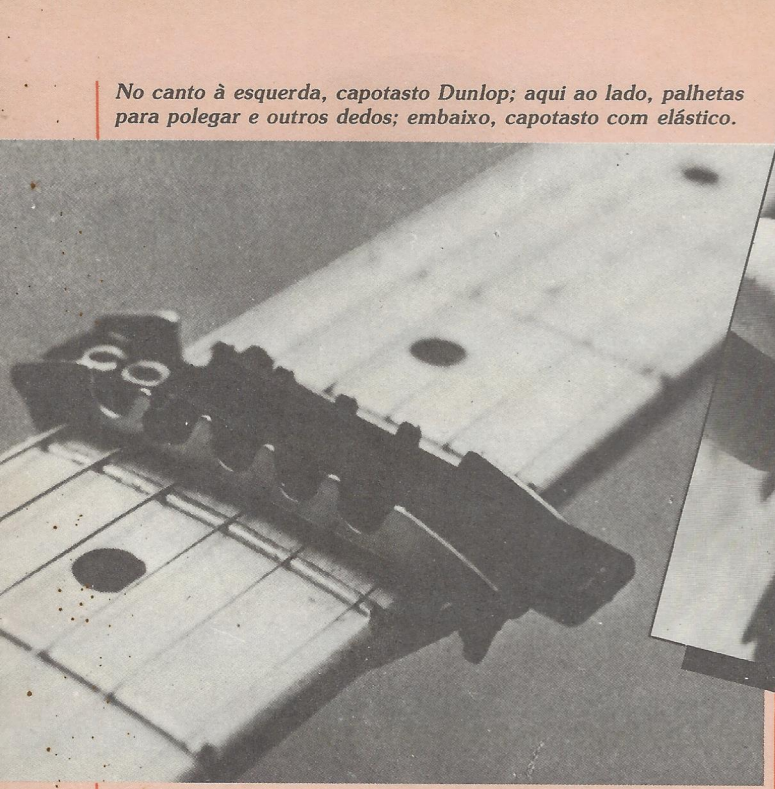
O violão metálico e o de doze cordas

O violão metálico, também chamado de "dobro", caracterizava-se por ter uma caixa de ressonância metálica, no lugar da habitual caixa de madeira. Era equipado com um ressoador, também metálico, e possuía duas bocas em "f". Esse instrumento reunia a vantagem da solidez ao baixo custo e à potência sonora, razão pela qual era privilegiado pelos intérpretes de blues que se exibiam nas ruas. O violão metálico está associado à técnica do *bottleneck* e à utilização das afinações abertas.
Outro tipo de violão capaz de produzir um volume de som adequado às exibições nas ruas cheias de gente era o de doze cordas, que nunca alcançou a popularidade do violão comum, talvez devido a vários inconvenientes relacionados exatamente com a estrutura do instrumento. Era muito difícil encontrar cordas capazes de manter a afinação padrão e, em geral, preferia-se afinar todo o instrumento dois tons abaixo. Os inconvenientes resultantes disso (perda de volume e de brilho do som, chiados das cordas) eram corrigidos fixando-se um capotasto móvel, e em geral na terceira ou na quarta casa. Um *bluesman* que sabia lidar com esse difícil violão de doze cordas era Leadbelly, considerado, aliás, o melhor intérprete nesse tipo de instrumento. Ele desenvolveu uma técnica que lhe assegurava grande rapidez, em virtude, sobretudo, da postura quase "clássica" da mão esquerda. O violão de doze cordas prestava-se muito bem a imitar o estilo do piano *ragtime*. E, entre os intérpretes de *ragtime blues* nesse tipo de violão, destaca-se Blind Willie McTell.

Capotastos e palhetas

Como em toda a música folk americana, no blues também o capotasto é amplamente utilizado. Isso permite tocar nas tonalidades mais adequadas para a voz, mantendo para os acordes as configurações mais simples, aproveitando os efeitos produzidos pelas cordas soltas.

No canto à esquerda, capotasto Dunlop; aqui ao lado, palhetas para polegar e outros dedos; embaixo, capotasto com elástico.



Já mencionamos a principal função do capotasto móvel no violão de doze cordas. Existem hoje à venda diversos tipos de capotastos, geralmente metálicos, nos quais a pressão da barrinha sobre as cordas pode ser obtida por meio de elásticos, parafusos ou outros mecanismos. Antigamente, porém, o capotasto era muitas vezes feito em casa, com pedaços de madeira ou simplesmente fixando-se à escala um lápis preso por um elástico bem resistente. Entre os capotastos modernos, os melhores, sem dúvida, são os do tipo "Dunlop", nos quais a barrinha metálica, revestida de borracha, é fixada por uma tira de náilon regulável e não extensível. Esses capotastos não danificam o braço e podem ser encontrados inclusive em versão abaulada, para violões folk com escala curva. Igualmente seguros, mas ao mesmo tempo com uma acentuada tendência a soltar-se, são os capotastos presos com elástico. E os modelos com parafuso, quando malfeitos, podem interferir negativamente na parte posterior do braço.

A necessidade de se obter maior volume de som, além da exigência de criar novos efeitos sonoros para se conseguir as desejadas nuanças expressivas, induziu muitos intérpretes de blues a utilizar palhetas dos mais variados tipos.

O desenvolvimento da técnica do *fingerpicking*, em que as notas isoladas têm um destaque todo especial, levou ao aperfeiçoamento de palhetas para o polegar (*thumbpicks*) e de palhetas para os demais dedos (*fingerpicks*). Ambos os tipos podem ser encontrados em pesos diferentes e podem ser feitos em plástico ou metal. As de metal são as mais apreciadas pela durabilidade e pela adequação aos dedos. As de plástico permitem obter efeitos timbrísticos ligeiramente diferentes. O emprego ou não dessas palhetas é uma questão de preferência pessoal: há músicos que não as utilizam, como Mississippi John Hurt e Etta Baker; outros, como Mance Lipscomb, usam apenas a palheta para polegar, que dá maior destaque e limpidez sonora aos baixos; outros, ainda, se servem de uma palheta para o polegar e uma para o indicador, como o reverendo Gary Davis.

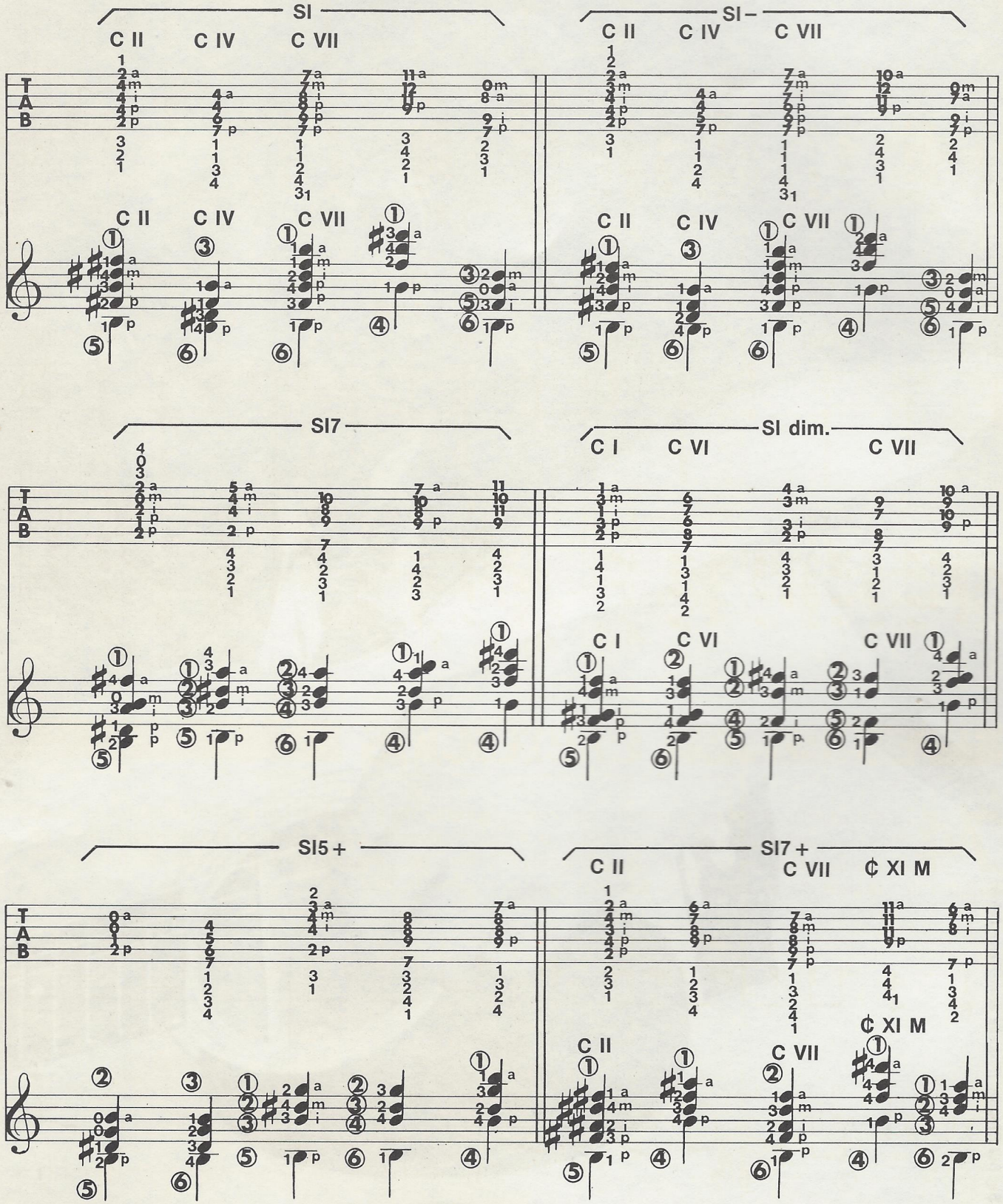
Caso se pretenda reproduzir com certa fidelidade o som de um artista, aconselha-se seguir seus hábitos, inclusive no que se refere ao uso ou não da palheta. O perfeito domínio da técnica de utilização das palhetas requer certo período de exercícios de adaptação, sobretudo para evitar uma perda de expressividade e um rendimento por demais mecânico dos sons. Mas é a sensibilidade pessoal do intérprete que pode sugerir, para cada música, o emprego ou não desses acessórios.

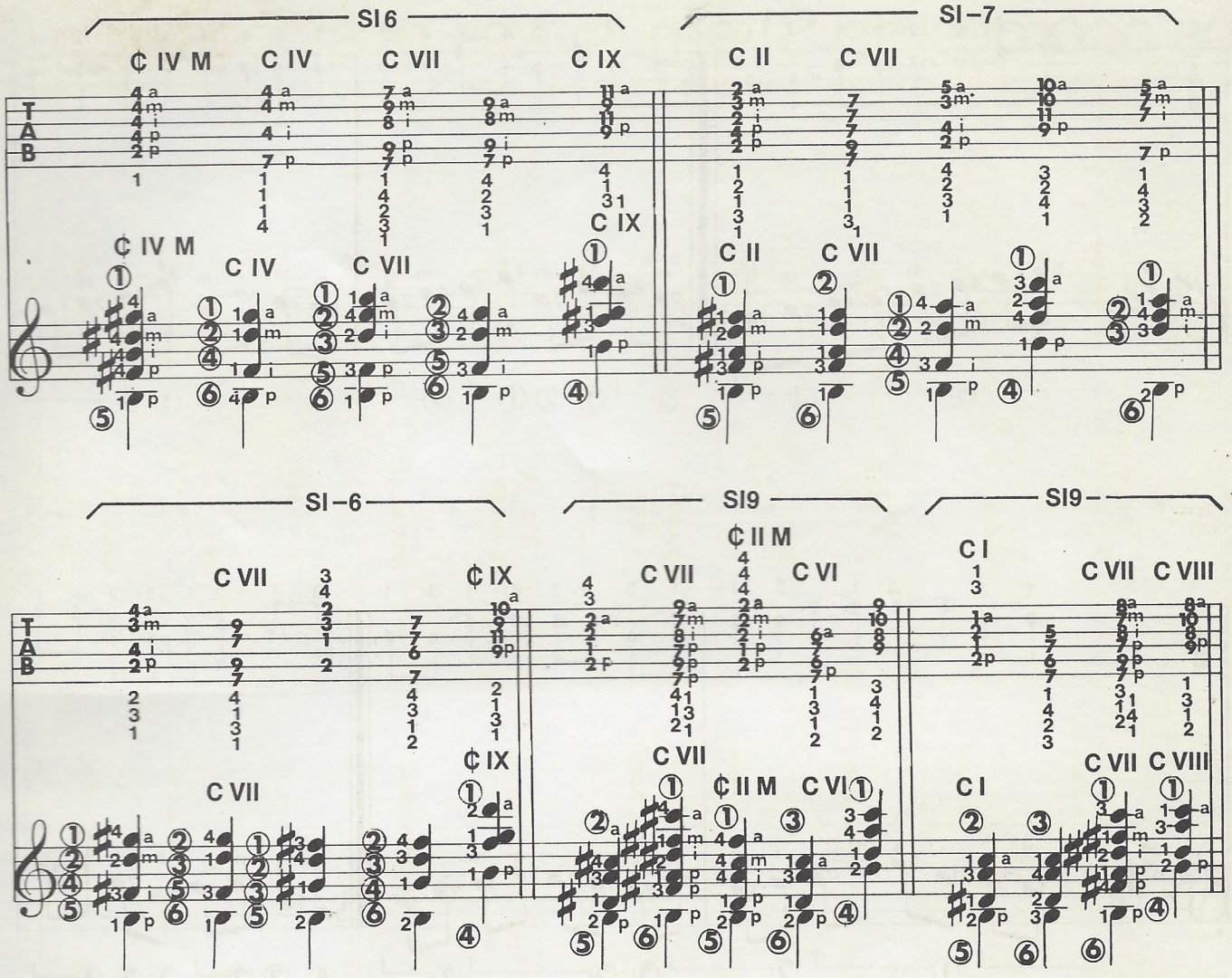
Claudia Gallone

38ª aula

Big Bill Broonzy *(Foto de Jean-Pierre Leloir)*

os acordes de SI em outras posições



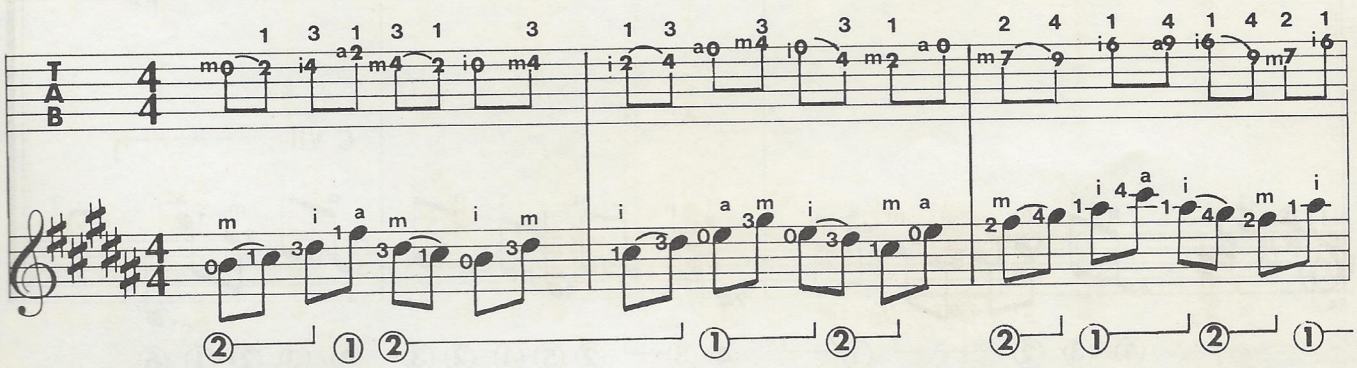


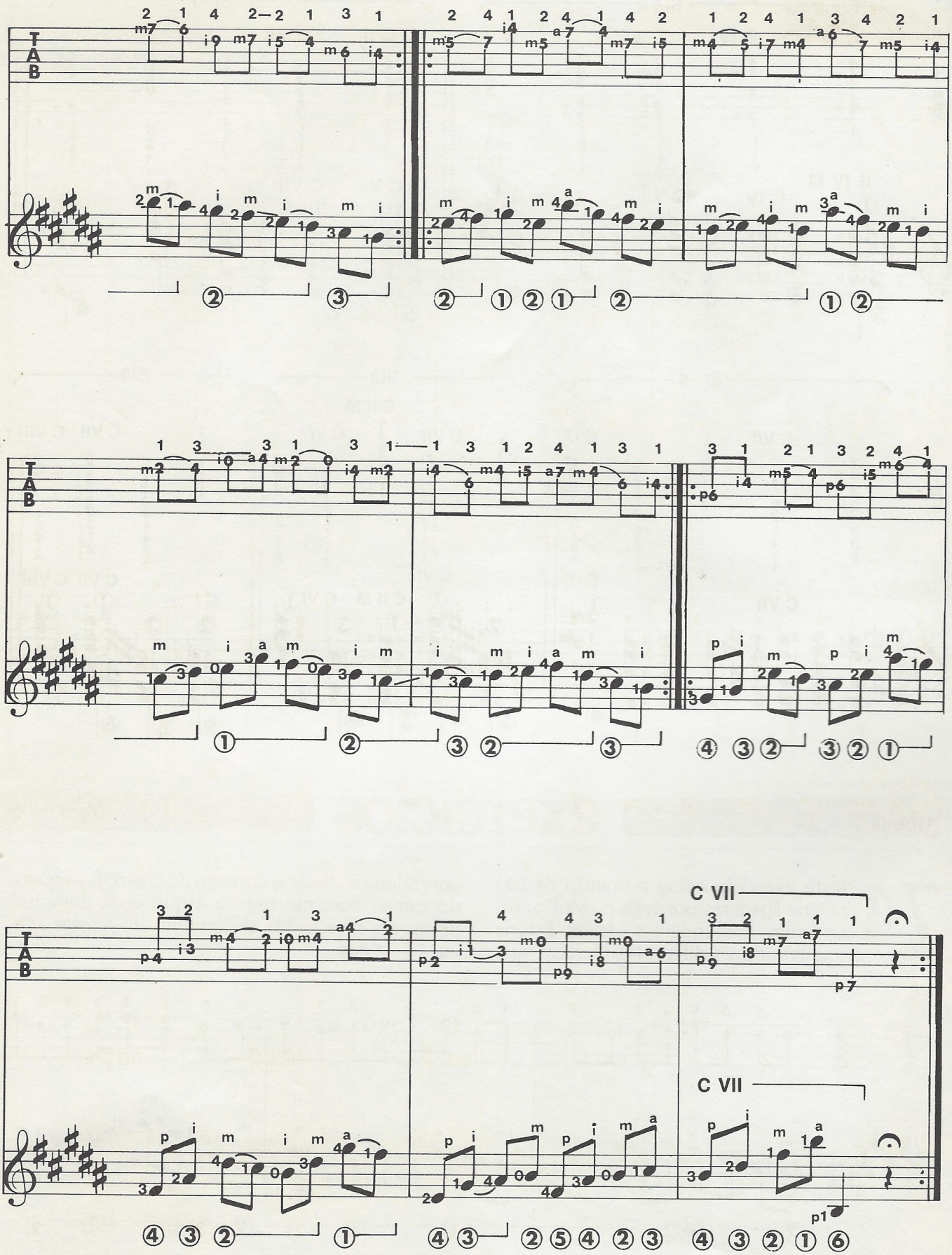
VIOLÃO

exercícios

Mario Gangi

74 Neste exercício estou reunindo os três tipos de ligaduras possíveis no violão: ascendentes, descendentes e falsas. Estude lentamente, utilizando as diferentes técnicas que aprendemos desde o começo do curso. E só quando estiver bastante seguro é que você deve imprimir ao exercício o andamento de minha execução na fita.

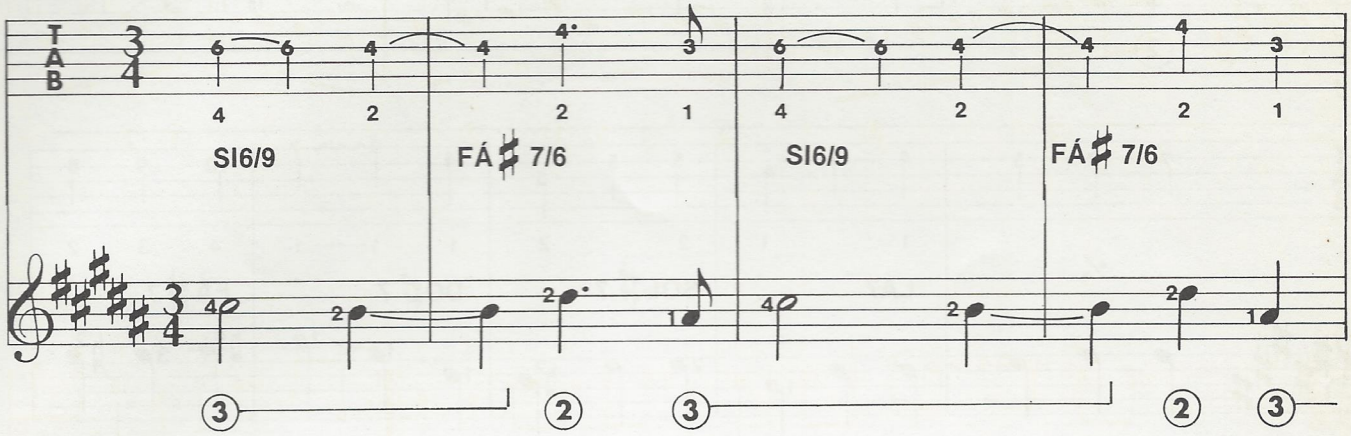


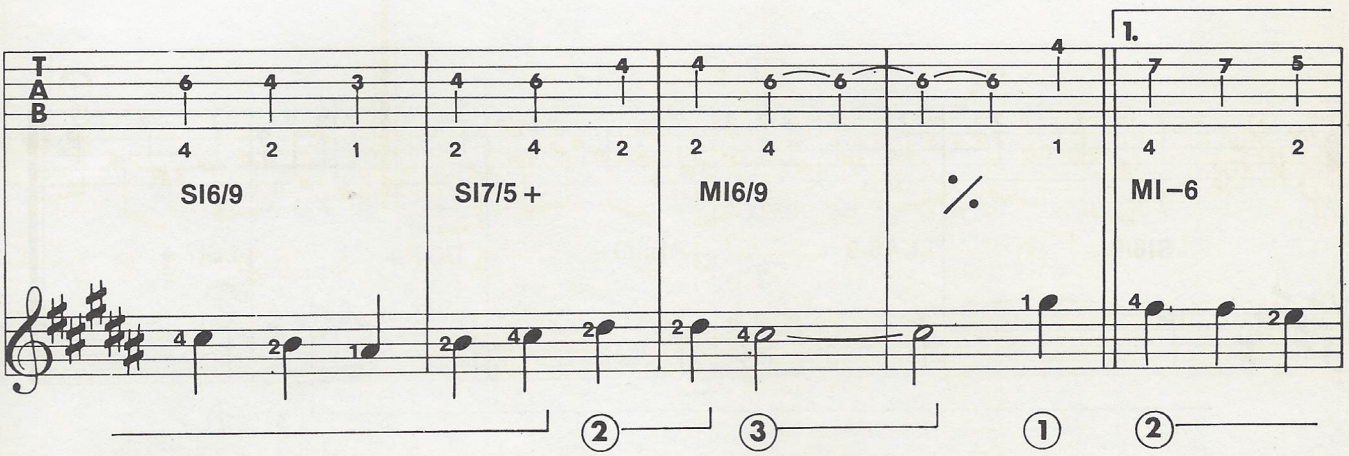

T
A
B
C VII
C VII

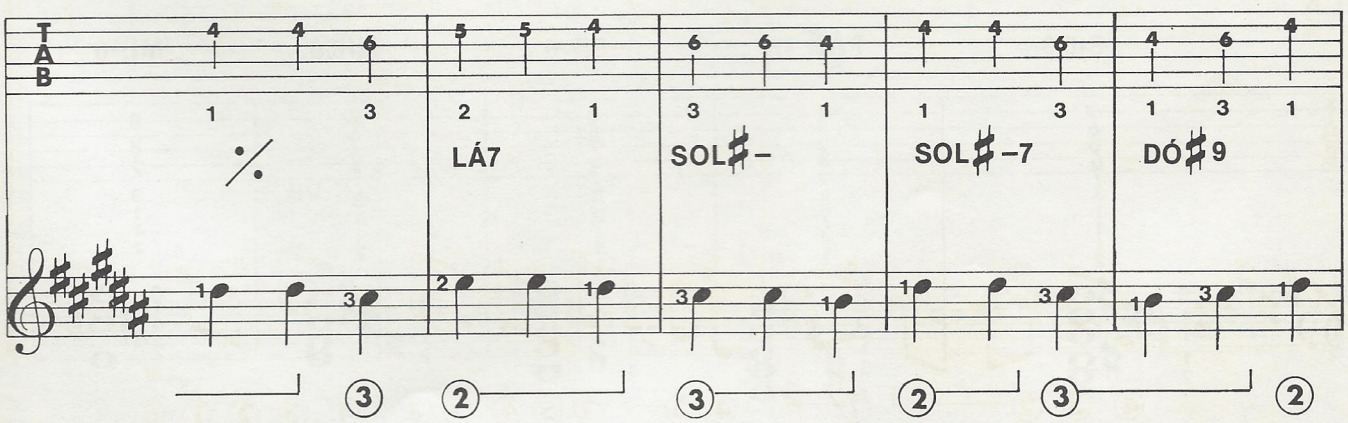
exercícios

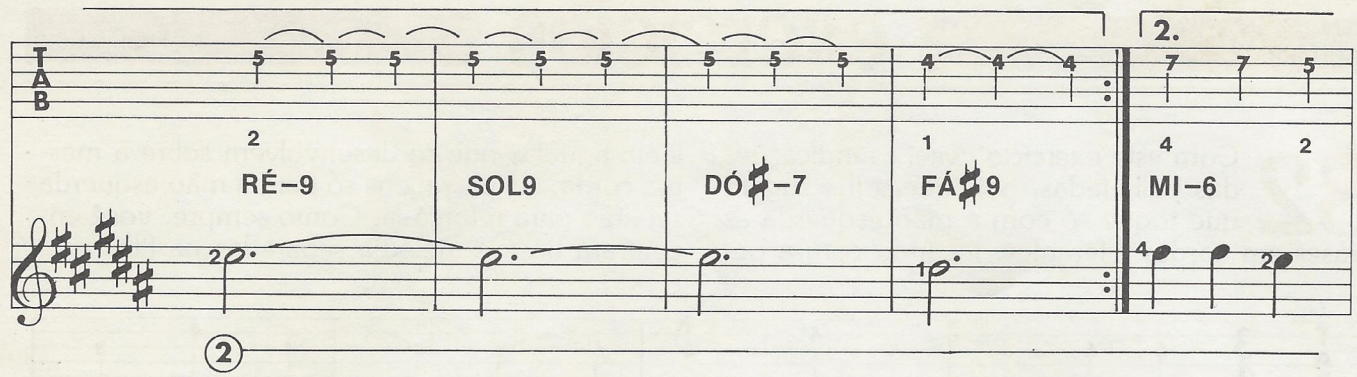
Franco Cerri

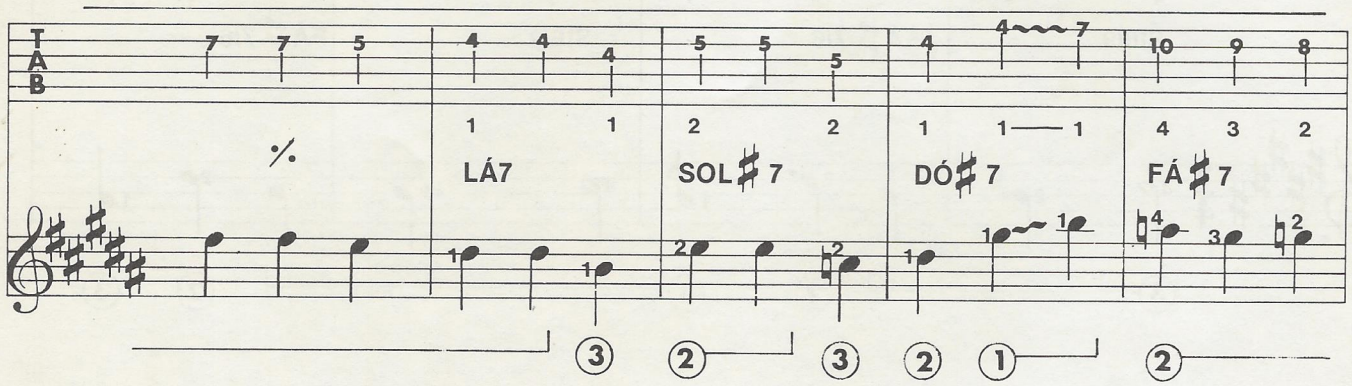
82 Com este exercício evitei as indicações das palhetadas, pois quero lhe sugerir que toque só com a mão esquerda as frases em cordas diferentes, tocando com a palheta aquelas que se desenvolvem sobre a mesma corda. As passagens só para a mão esquerda servirão para reforçá-la. Como sempre, você encontrará base e melodia separadas na fita.

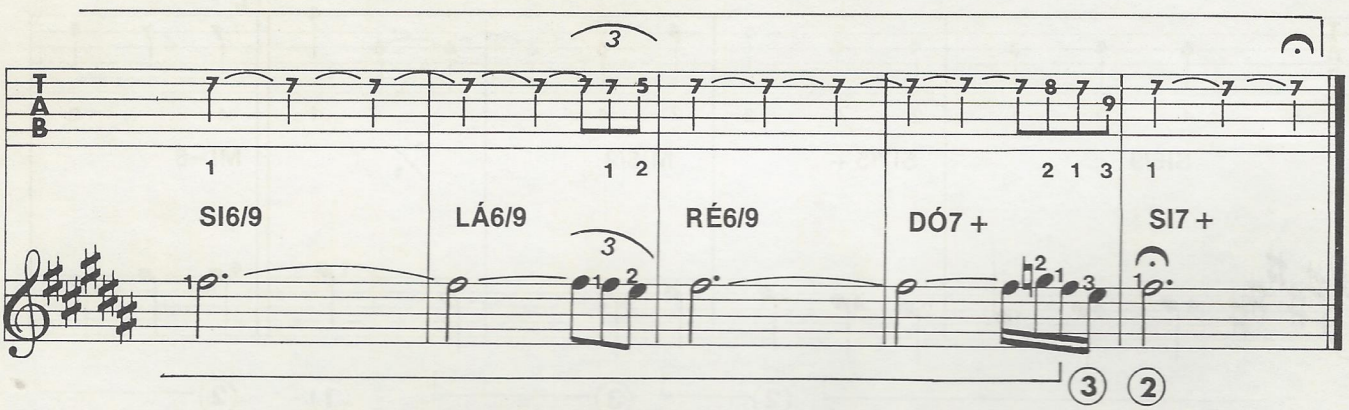


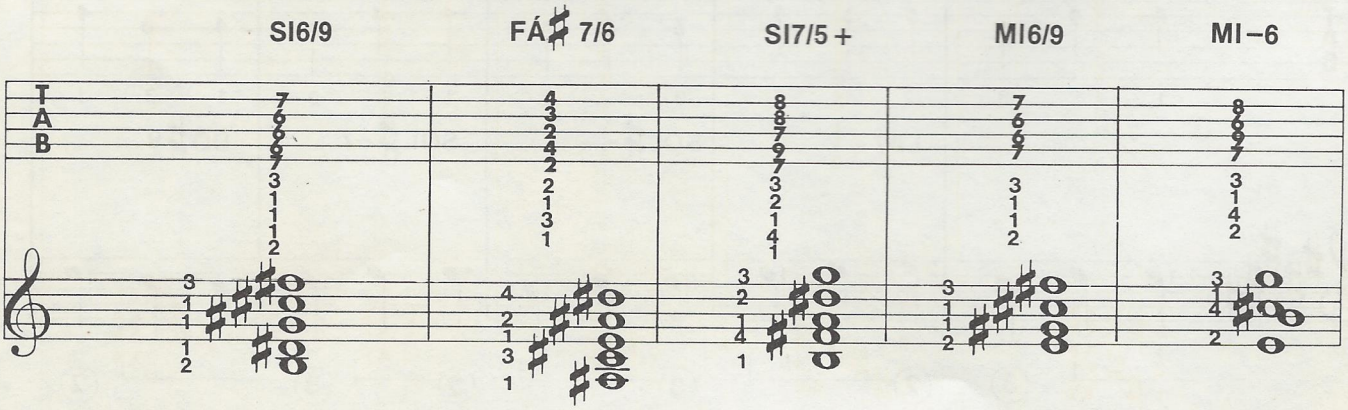




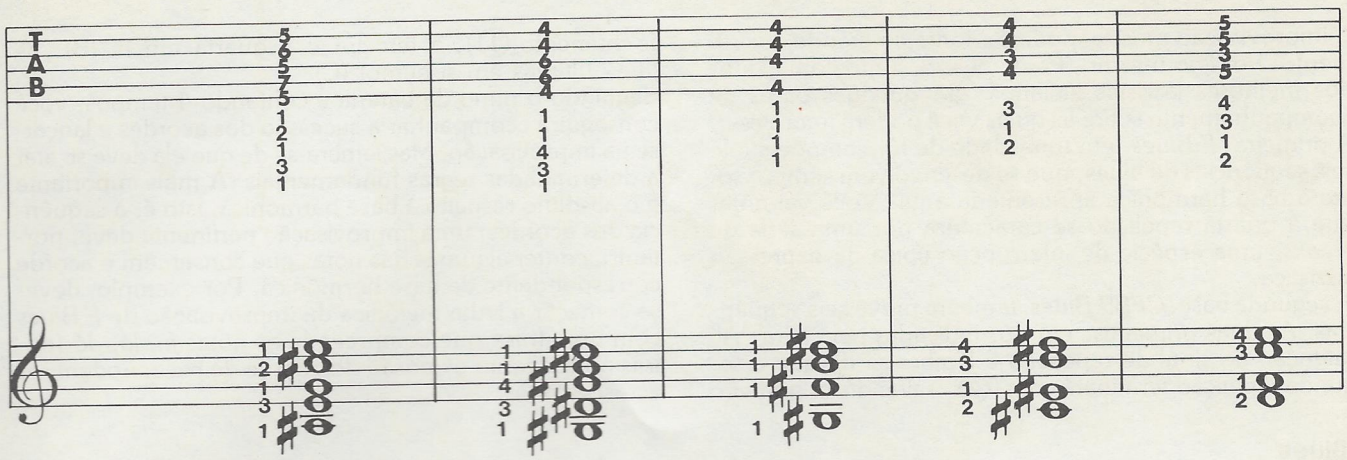

2.
RÉ–9
SOL9
DÓ♯–7
FÁ♯9
MI–6


LÁ7
SOL♯7
DÓ♯7
FÁ♯7

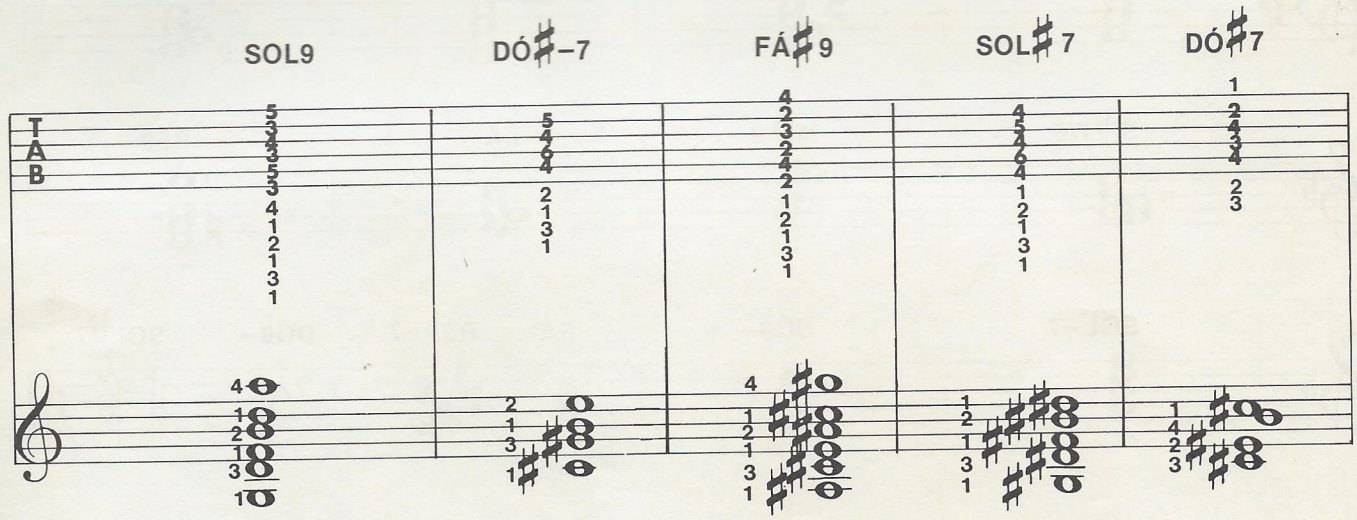

SI6/9
LÁ6/9
RÉ6/9
DÓ7+
SI7+


SI6/9
FÁ♯7/6
SI7/5+
MI6/9
MI–6

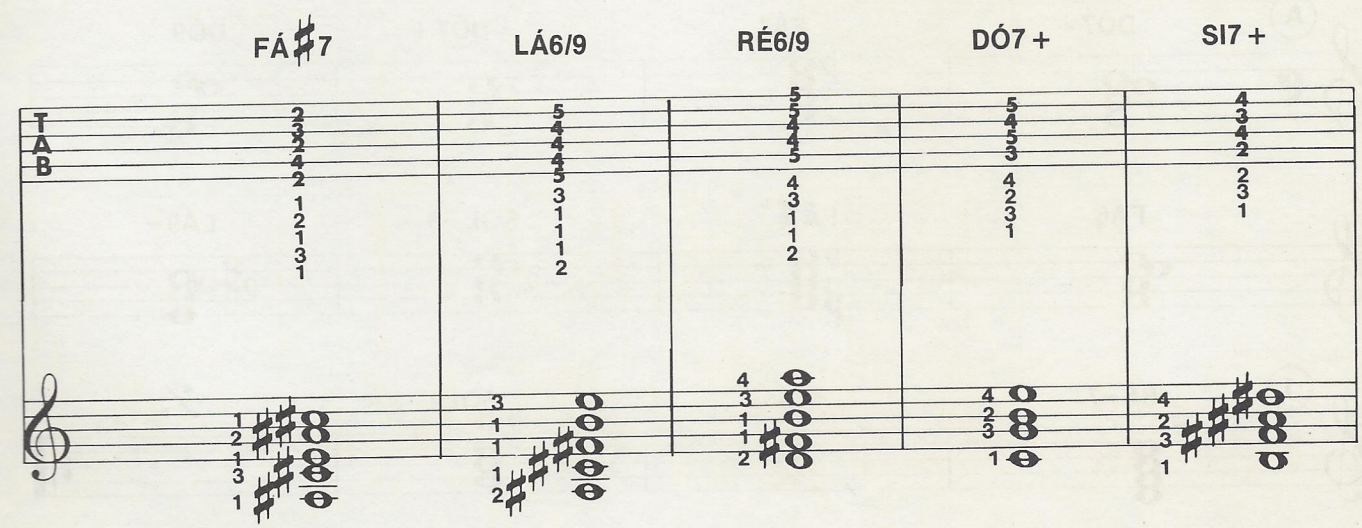
LÁ7 SOL♯– SOL♯–7 DÓ♯9 RÉ–9



SOL9 DÓ♯–7 FÁ♯9 SOL♯7 DÓ♯7



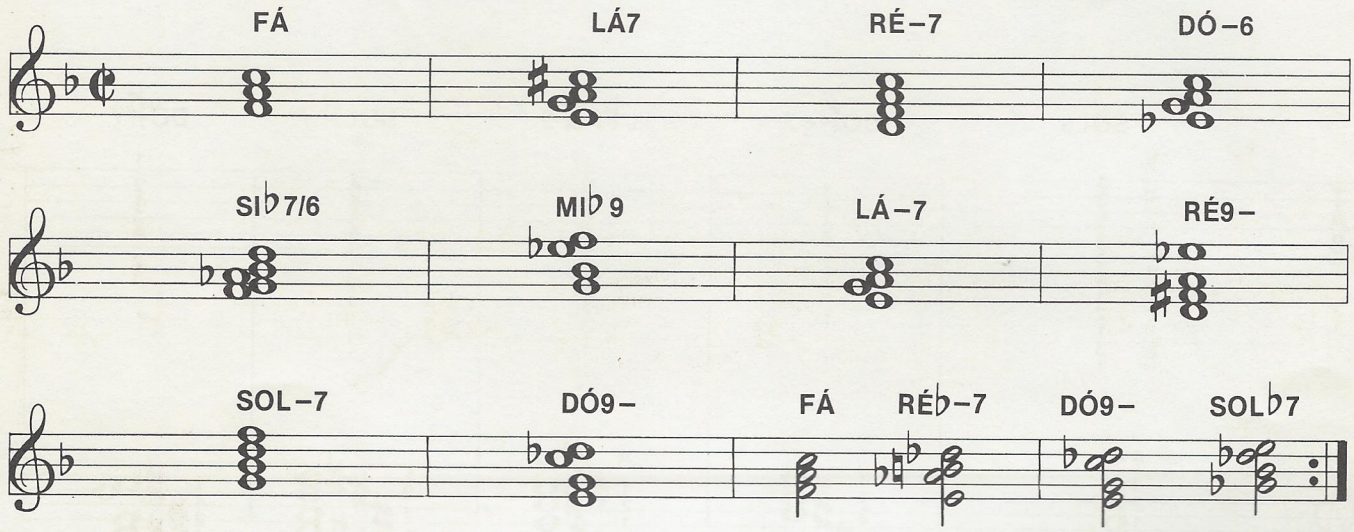
FÁ♯7 LÁ6/9 RÉ6/9 DÓ7+ SI7+



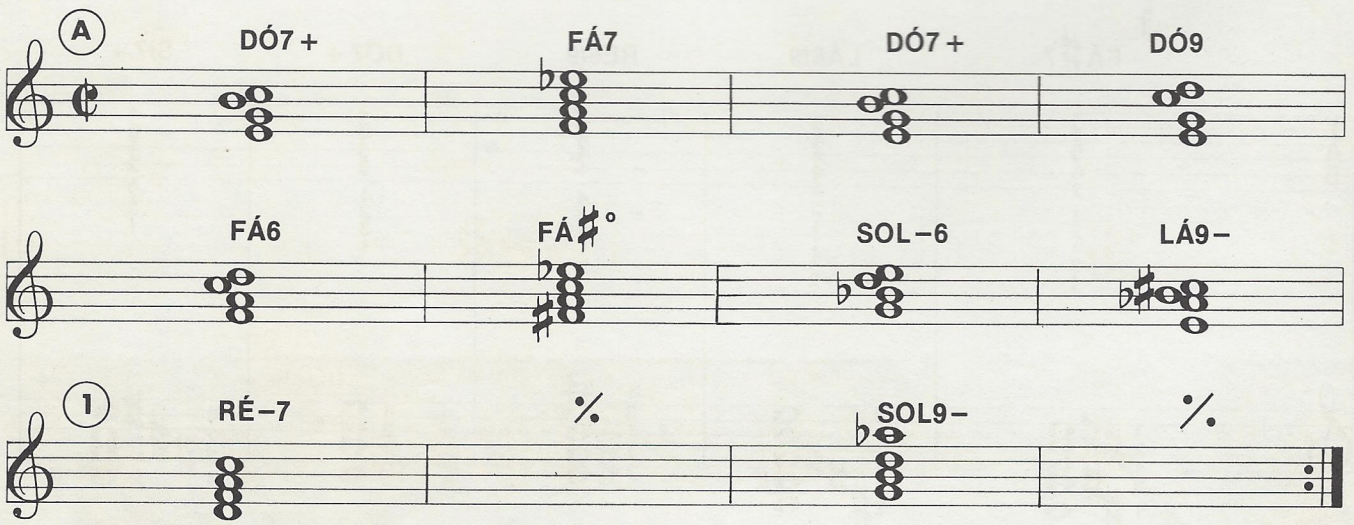
duas seqüências de blues

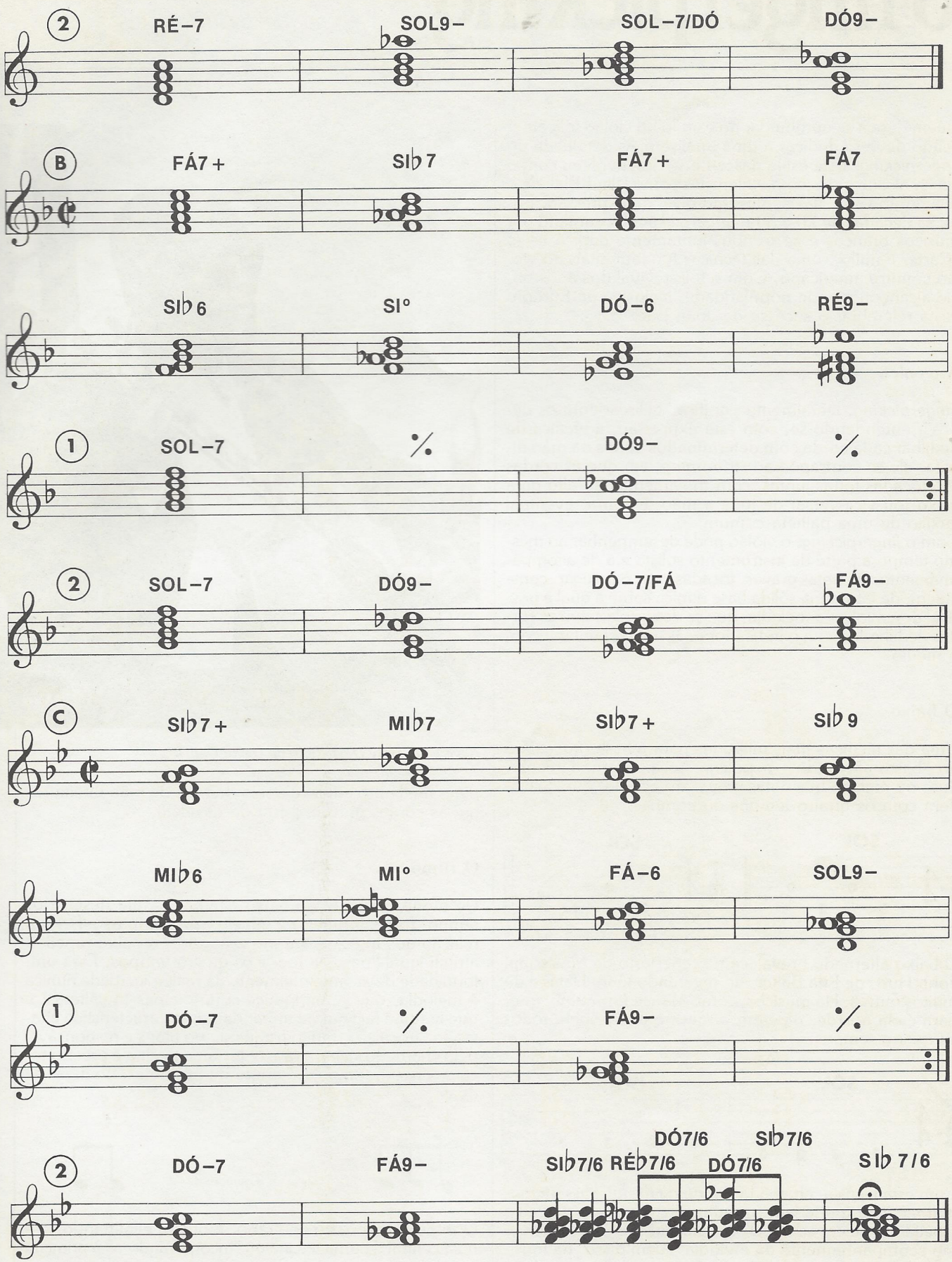
A improvisação musical pode ser fonte de grande divertimento. Por isso mesmo, Franco Cerri, junto com alguns dos melhores jazzistas italianos, gravou duas bases de acompanhamento sobre as quais você poderá improvisar.
A primeira, *F Blues*, em tonalidade de fá, compõe-se de seis seqüências de blues, que se desenvolvem sempre sobre a base harmônica apresentada aqui. Você vai notar que a quarta repetição se caracteriza por uma série de *breaks*, uma espécie de interrupção típica da expressão jazzística.
A segunda base, *CFB♭ Blues*, também prevê seis seqüências. As duas primeiras, em dó, indicadas pela letra "A" (atenção ao sinal de repetição e lembre-se de que a segunda repetição terminará com ②, saltando o primeiro fechamento, ①); a terceira e a quarta em fá (B); as duas últimas em si bemol (C).
Seguindo o ritmo da bateria e contando 4 tempos, você conseguirá acompanhar a sucessão dos acordes e lançar-se na improvisação. Mas lembre-se de que ela deve se ater a determinadas regras fundamentais. A mais importante é o absoluto respeito à base harmônica, isto é, à seqüência dos acordes: uma improvisação pertinente deve, portanto, conter algumas das notas que constituem o acorde correspondente da base harmônica. Por exemplo, deve-se começar a linha melódica da improvisação de *F Blues* com uma frase que compreenda as notas *fá, lá, dó* (outras notas, como extensão do acorde de base, podem ser acrescentadas).

F Blues



CFB♭ Blues




2
RÉ–7
SOL9–
SOL–7/DÓ
DÓ9–
B
FÁ7+
SI♭7
FÁ7+
FÁ7
SI♭6
SI°
DÓ–6
RÉ9–
1
SOL–7
%
DÓ9–
%
2
SOL–7
DÓ9–
DÓ–7/FÁ
FÁ9–
C
SI♭7+
MI♭7
SI♭7+
SI♭9
MI♭6
MI°
FÁ–6
SOL9–
1
DÓ–7
%
FÁ9–
%
2
DÓ–7
FÁ9–
SI♭7/6
RÉ♭7/6
DÓ7/6
DÓ7/6
SI♭7/6
SI♭7/6

o fingerpicking

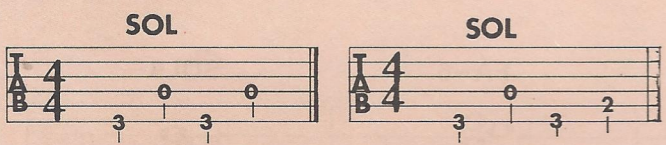
Quem deseja se aprofundar no estudo do violão folk americano deve se dedicar a uma análise mais detalhada do *fingerpicking*. Este estilo nasceu e se desenvolveu com o blues, alcançando, com violonistas como Blind Blake e o reverendo Gary Davis, altíssimo nível de expressão. Entre as décadas de 20 e 30 o *fingerpicking* foi adotado por músicos brancos e se tornou, juntamente com o estilo "Carter Family", uma das técnicas fundamentais do violão country americano. Com o folk-revival dos anos 60, ele alcançou grande popularidade, inclusive na Europa: basta relembrar o sucesso de Joan Baez.

A técnica

Fingerpicking, literalmente significa "beliscar com os dedos", entendendo-se, com esta expressão, a técnica de dedilhar cada corda com determinados dedos da mão direita; ele se contrapõe ao *strumming*, em que as cordas são tocadas todas juntas, com movimentos do alto para baixo (ou vice-versa) de toda a mão, e com o eventual auxílio de uma palheta comum.
Com o *fingerpicking*, o violão pode desempenhar ao mesmo tempo a parte de instrumento solista e a de acompanhamento. As notas graves, tocadas com o polegar, constituem, de fato, uma sólida base rítmica sobre a qual é possível desenvolver a melodia, que se desenrola sobre as cordas dedilhadas com o indicador e, às vezes, também com o médio.

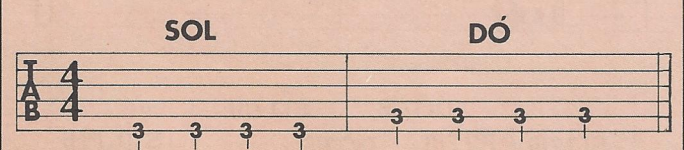
O baixo

Uma das técnicas mais utilizadas para a base rítmica é a do "baixo-alternado": o polegar toca, alternadamente, duas ou mesmo três notas graves do acorde, que coincidem com os quatro tempos do compasso 4/4:

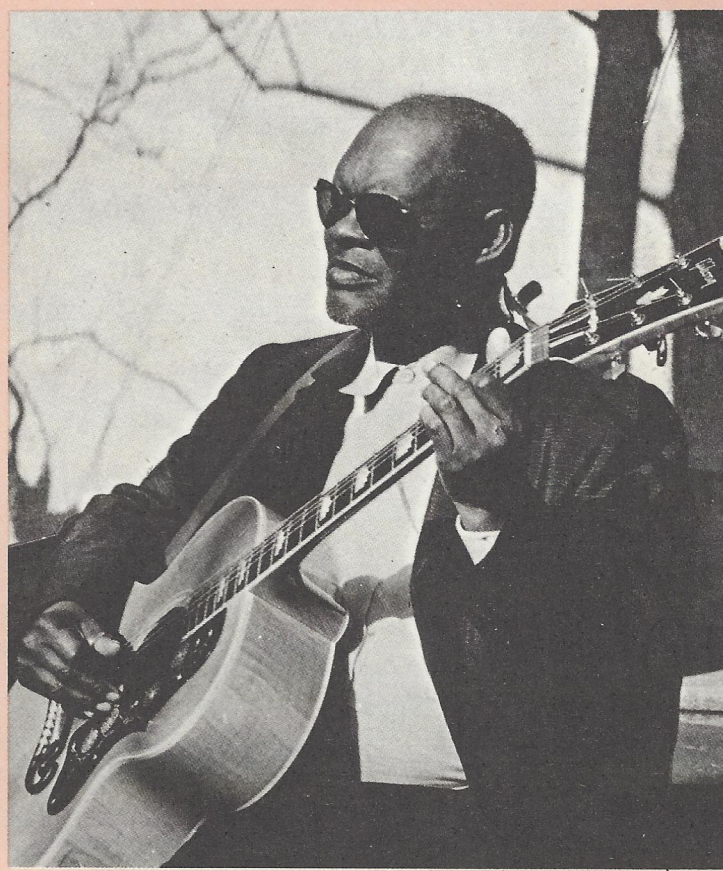


baixo alternado utilizando 2 cordas — baixo alternado utilizando 3 cordas

O baixo alternado prevalece no repertório de Mississippi John Hurt, de Etta Baker, do reverendo Gary Davis e de muitos outros. Há músicos, como Mance Lipscomb, que, para cada acorde, repetem o mesmo baixo sobre todos os quatro tempos:



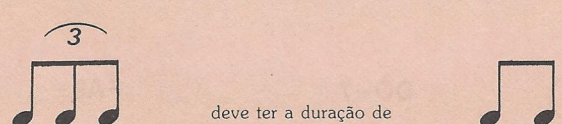
Com esta técnica, chamada *thumping thumb bass* ou *monotonic bass* (poderíamos traduzir livremente por "baixo repetido"), obtém-se um efeito característico de bordão como acompanhamento da melodia. Além disso, na música de Lipscomb o som do baixo é "atenuado" (efeito *damping*) mediante um leve apoio da base da mão direita sobre as cordas graves, perto do cavalete.



Reverendo Gary Davis (foto de David Gahr).

O ritmo

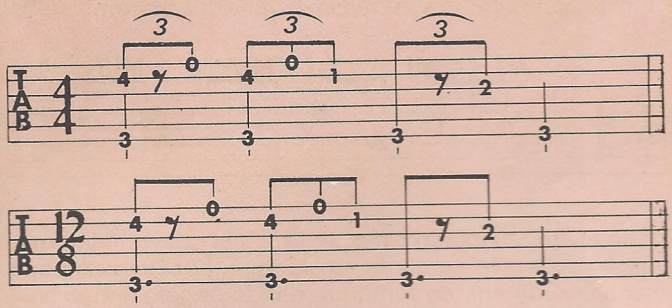
De modo diferente do baixo alternado, que destaca os tempos fortes (primeiro e terceiro) do compasso 4/4 em relação aos fracos (segundo e quarto), o baixo repetido atribui igual "peso" a todos os quatro tempos. Essa uniformidade de acompanhamento dá maior liberdade rítmica à melodia, que se enriquece com tercinas (quiálteras) e que assume facilmente um andamento característico chamado "trocaico", muito freqüente no blues e responsável pelo chamado *swing*. Para obter uma tercina é preciso tocar sobre um tempo um grupo de três notas, no lugar de duas:



O ritmo trocaico, ao contrário, é obtido eliminando-se a nota central de uma tercina ou "incorporando-a" à primeira nota, que, assim, dobra sua duração:

ou então

Um trecho em que prevalecem estas figuras rítmicas pode ser transcrito em 12/8 em vez de 4/4; em geral, para a música blues, utiliza-se este último tipo de transcrição, mais simples.

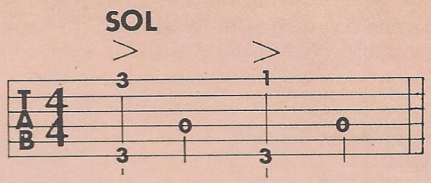


O mesmo compasso escrito em 4/4 e em 12/8: observem, no segundo caso, o desaparecimento do sinal de tercina e o acréscimo do ponto nas notas graves. O efeito rítmico é idêntico nos dois casos.

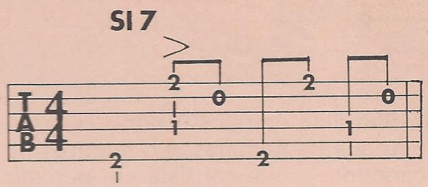
Nos exemplos anteriores, os baixos, tanto alternados como repetidos, caem regularmente sobre os quatro tempos do compasso: trata-se do tipo de acompanhamento mais simples e mais comum e, nestes casos, cabe apenas à melodia a incumbência de conferir variedade rítmica ao trecho. Às vezes, porém, o baixo também apresenta variações, sobretudo síncopes, que são um elemento característico do blues. Pode-se obter uma síncope simplesmente suprimindo um dos quatro baixos do compasso, como no exemplo:

Desta maneira a segunda nota grave dura o dobro da nota anterior e da posterior.

Mais do que no baixo, as síncopes são freqüentes na melodia, que no blues apresenta uma acentuação muito diferente da que é habitual nos compassos 4/4. De fato, as notas melódicas tendem a se "deslocar" em relação aos quatro tempos, enquanto os acentos muitas vezes não recaem nos tempos fortes. Alguns exemplos podem esclarecer melhor esses conceitos.



Compasso não sincopado: as notas melódicas (e os acentos) caem nos tempos fortes do compasso 4/4, isto é, sobre o primeiro e o terceiro tempos.



Síncopes obtidas acentuando-se as notas sobre um tempo fraco e colocando as demais notas melódicas depois dos tempos seguintes, em vez de fazê-las coincidir com eles.

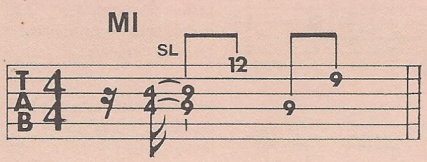
Alguns efeitos característicos

Durante os primeiros anos da década de 20, com a evolução do blues, os violonistas negros desenvolveram algumas técnicas para a obtenção de efeitos especiais. Essas

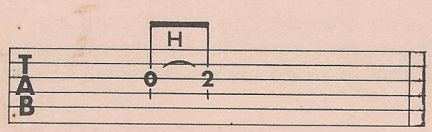
Mississippi John Hurt (foto de David Gahr).

técnicas foram adotadas também pelos brancos e constituem um dos traços distintivos da música folk americana para violão.

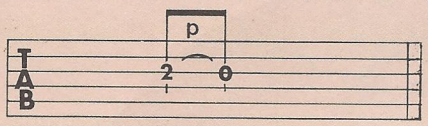
A mais comum dessas técnicas, e talvez a primeira a ser amplamente utilizada no blues, é o *slide*, ou "glissando", associado ou não ao uso do *bottleneck*. O efeito *slide* é obtido pelo toque de duas notas sucessivas sobre uma mesma corda, escorrendo-se o dedo da mão esquerda (ou o *bottleneck*), de uma casa à outra, sem levantá-lo da própria corda, como no início de *Candy Man Blues*:



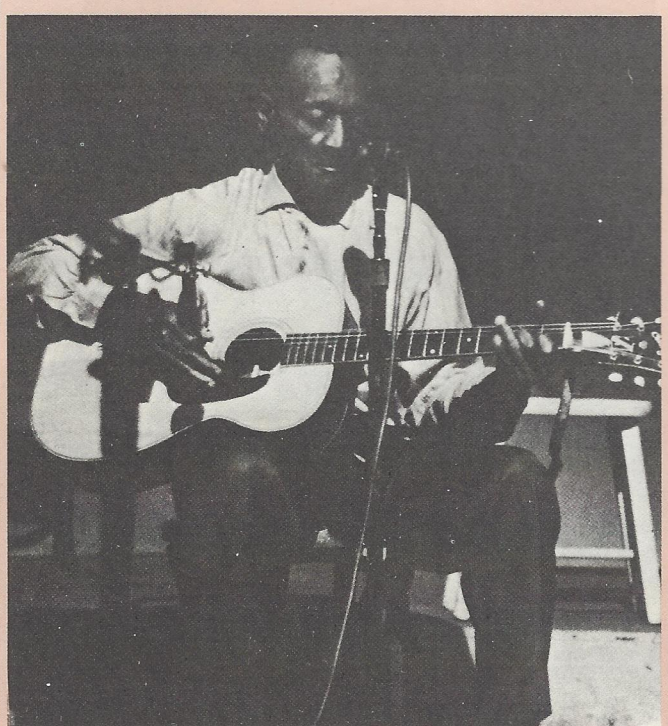
A técnica talvez mais difundida entre os violonistas brancos, e também muito freqüente no blues, é o *hammering on*, ou o "ligado ascendente", que consiste em percutir uma corda com um dedo da mão esquerda, enquanto ela está ressoando, de forma a obter uma segunda nota sem dedilhar novamente a corda com a mão direita:



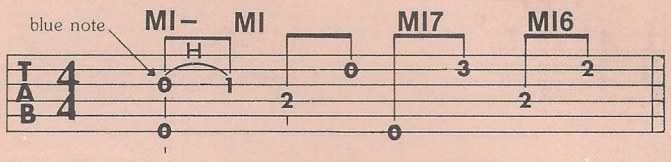
Ao contrário, uma nota pode ser obtida beliscando-se uma corda com um dedo da mão esquerda, e não com a mão direita: é o chamado *pulling off*, ou "ligado descendente":



Mance Lipscomb (foto de Harry A. Taussig).



Estes dois efeitos são muito utilizados também no estilo "Carter Family", um estilo nitidamente branco. Mais estritamente ligado ao blues, o *chocking* (ou *bending*) é um efeito em que uma corda, pressionada, é deslocada para o lado, de forma a se obter uma nota mais aguda em uma fração de semitom (a chamada *blue note*). Outro efeito tipicamente blues é obtido passando de uma acorde menor para um maior através de um *hammering on*, como em *Sugar Babe, It's All Over Now*, de Lipscomb:



Este efeito, chamado *blues wrinkle*, acentua a indeterminação do terceiro grau da escala, que, por sua vez, pode ser abaixado em um semitom, dando origem a uma *blue note*.

Entre os efeitos particulares utilizados no blues citamos, por fim, os harmônicos, devido à sua raridade: de fato, parece que, entre os milhares de temas gravados que chegaram até nós pelos *race records*, somente *Police Dog Blues*, de Blind Blake, explora esse efeito.

A postura

Observando os retratos dos maiores *bluesmen* percebe-se claramente o quanto a postura do intérprete de blues difere da do violonista clássico. Segurava-se a guitarra com certa desenvoltura, apoiando-a na perna que se julgava mais cômoda; e, para alcançar certas notas graves, não se hesitava em recorrer ao polegar, que aparecia por cima do braço do instrumento. Esta técnica, longe de ser restritiva, permite obter alguns efeitos característicos, sobretudo no acorde de fá maior.

Outro hábito de origem blues muito difundido entre os violonistas folk americanos — e que escandalizaria qualquer bom violonista moderno — é o de apoiar o dedo mínimo na caixa harmônica para dar maior estabilidade à mão direita. A esse respeito é importante lembrar que, no *fingerpicking blues*, as cordas são dedilhadas com apenas dois dedos (*two-fingerpicking*, executado com o polegar e o indicador) ou com no máximo três dedos (*three-fingerpicking*, em que o médio também atua). A agilidade desses dedos, que são anatomicamente independentes do mínimo, não fica comprometida pelo apoio deste último sobre a caixa harmônica. É por isso que na técnica clássica, que prevê a utilização desde dedo, evita-se absolutamente recorrer ao ponto de apoio: o aumento de estabilidade da mão não compensa a redução da agilidade. Merece, por fim, uma referência a questão da escolha entre o *two* e o *three-fingerpicking* por parte do violonista dedicado ao blues. A utilização de uma ou outra técnica exerce enorme influência sobre a sonoridade dos temas, devido ao diferente "manuseio" das cordas. Quem deseja estudar em profundidade o estilo de um violonista deve, portanto, manter-se rigorosamente atento a seu dedilhado.

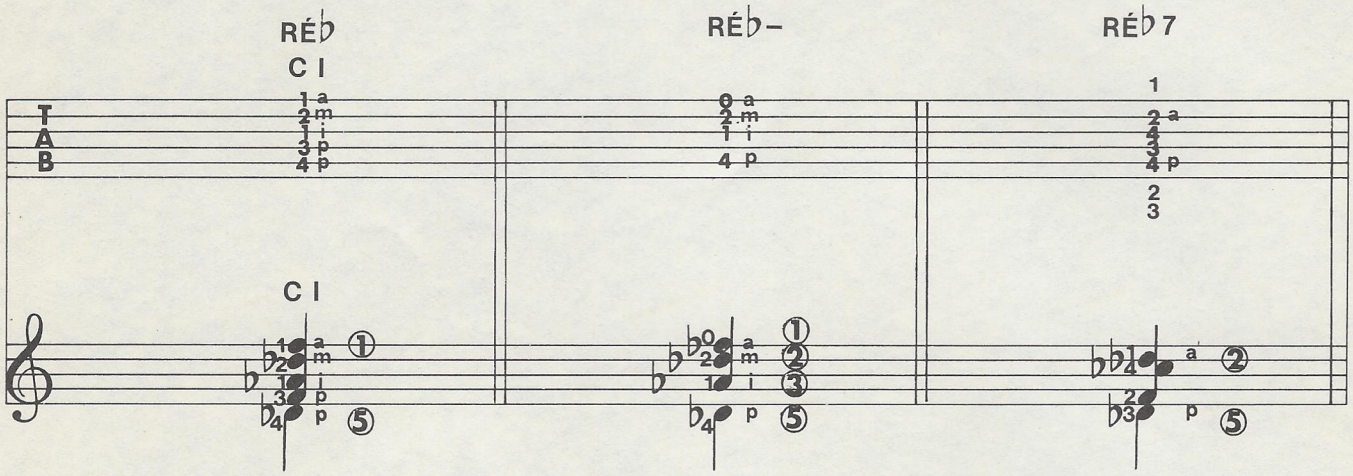
Claudia Gallone

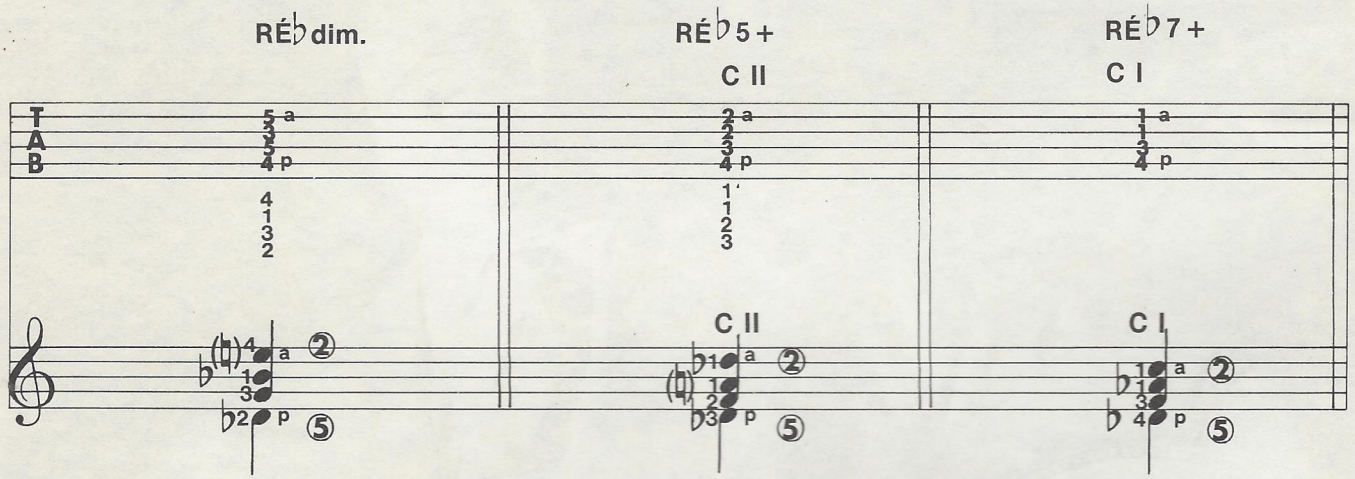
39ª aula

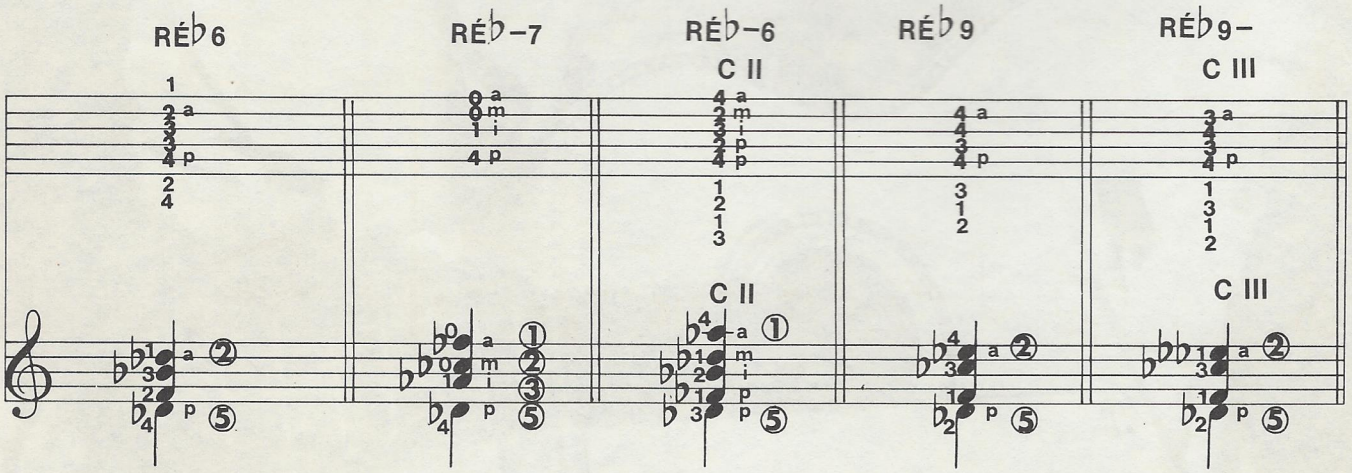
Leadbelly (*Foto USIS*)

os acordes de RÉ BEMOL

Já que terminamos o estudo dos acordes do Dó ao Si, vamos agora abordar as chamadas tonalidades intermediárias: Ré ♭, Mi ♭, Sol ♭, Lá ♭, Si ♭. Mario Gangi, como sempre, ilustrará os acordes na fita, destacando os de execução mais difícil. Ele apresentará os acordes não só nas primeiras casas, mas também em outras posições, nas casas seguintes.



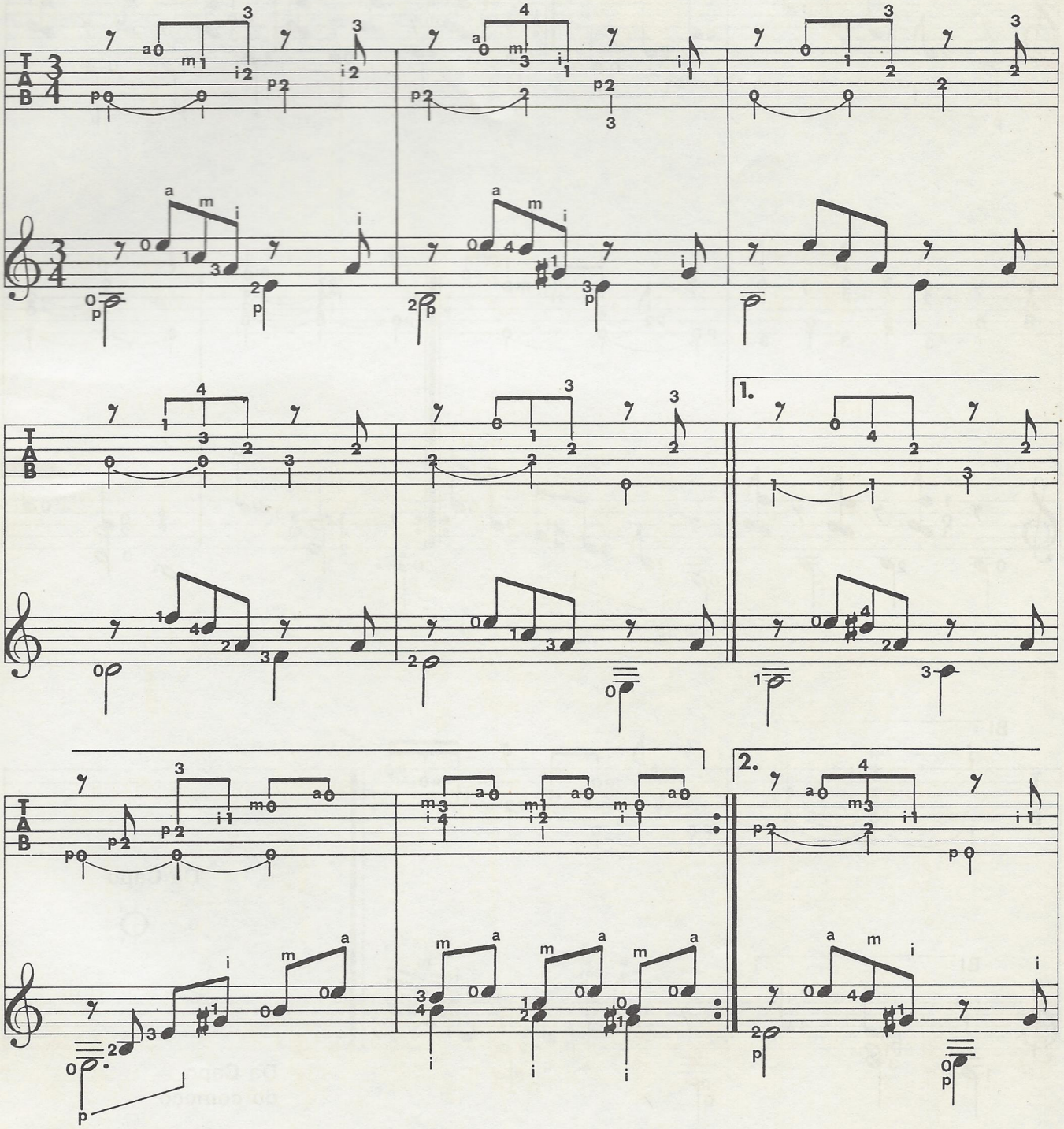


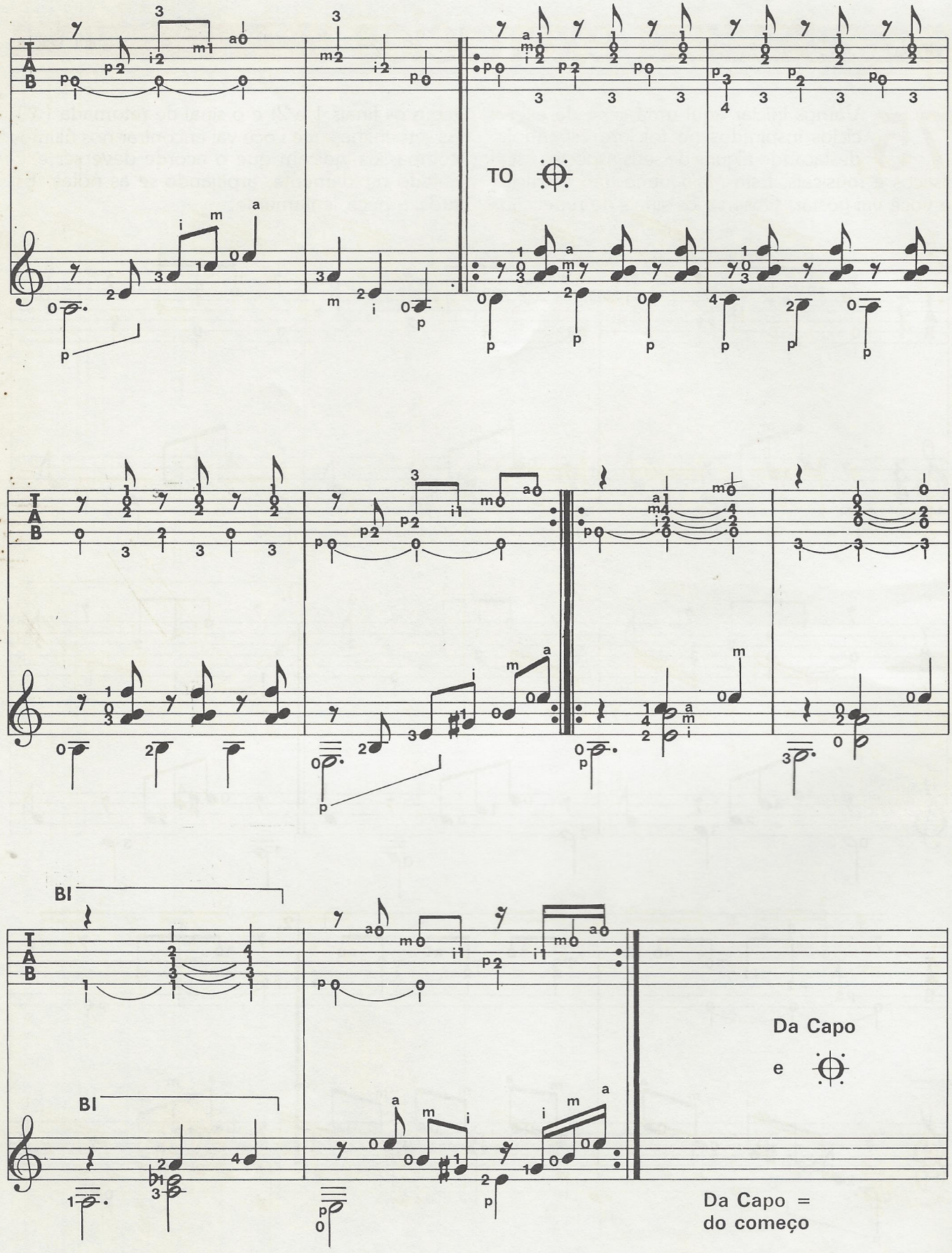


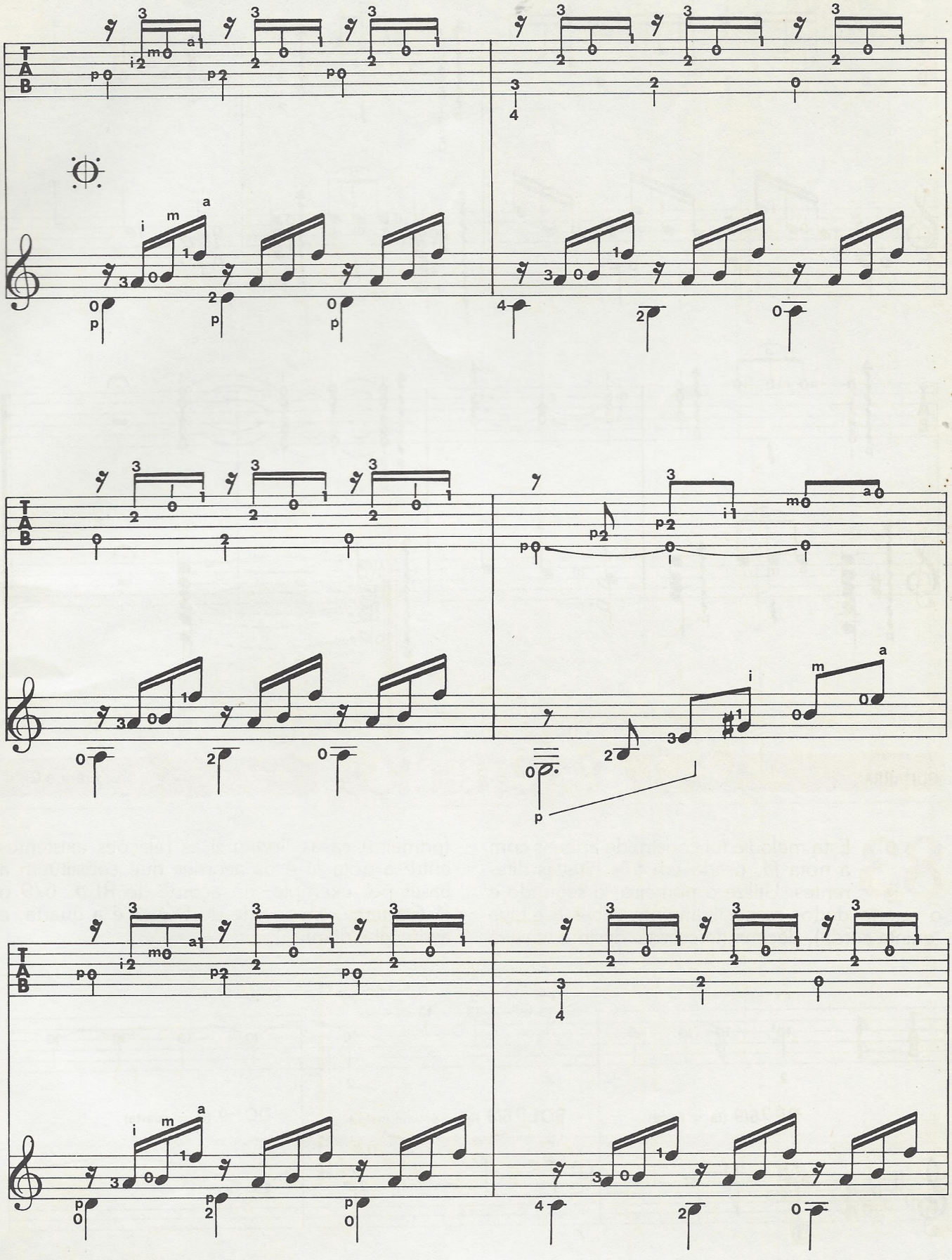
exercícios

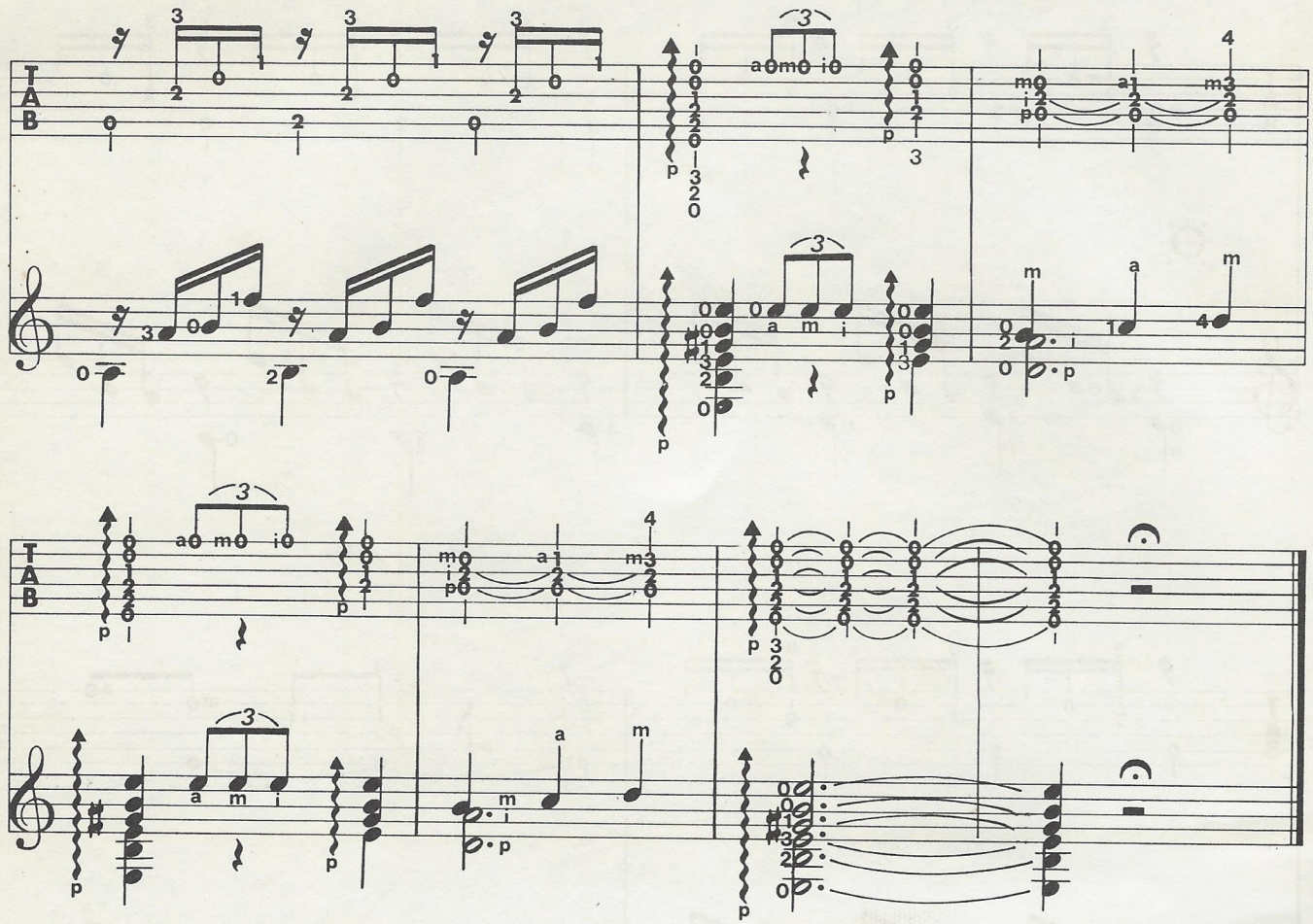
Mario Gangi

75 Vamos iniciar aqui uma série de exercícios inspirados no folclore espanhol, destacando alguns de seus aspectos estilísticos e musicais. Esta *Malagueña* não é difícil, e você vai gostar. Observe os sinais de repetição (com os finais 1 e 2) e o sinal de retomada (𝄋). As serpentinas que você vai encontrar nos últimos compassos indicam que o acorde deve ser executado rapidamente, arpejando-se as notas. Estude a peça lentamente.




TO
Da Capo
e
Da Capo =
do começo


T
A
B

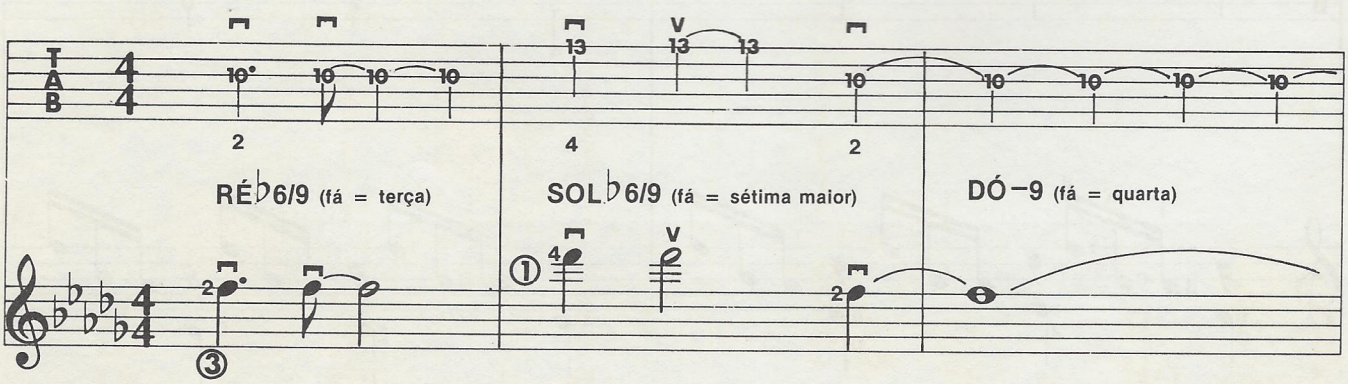


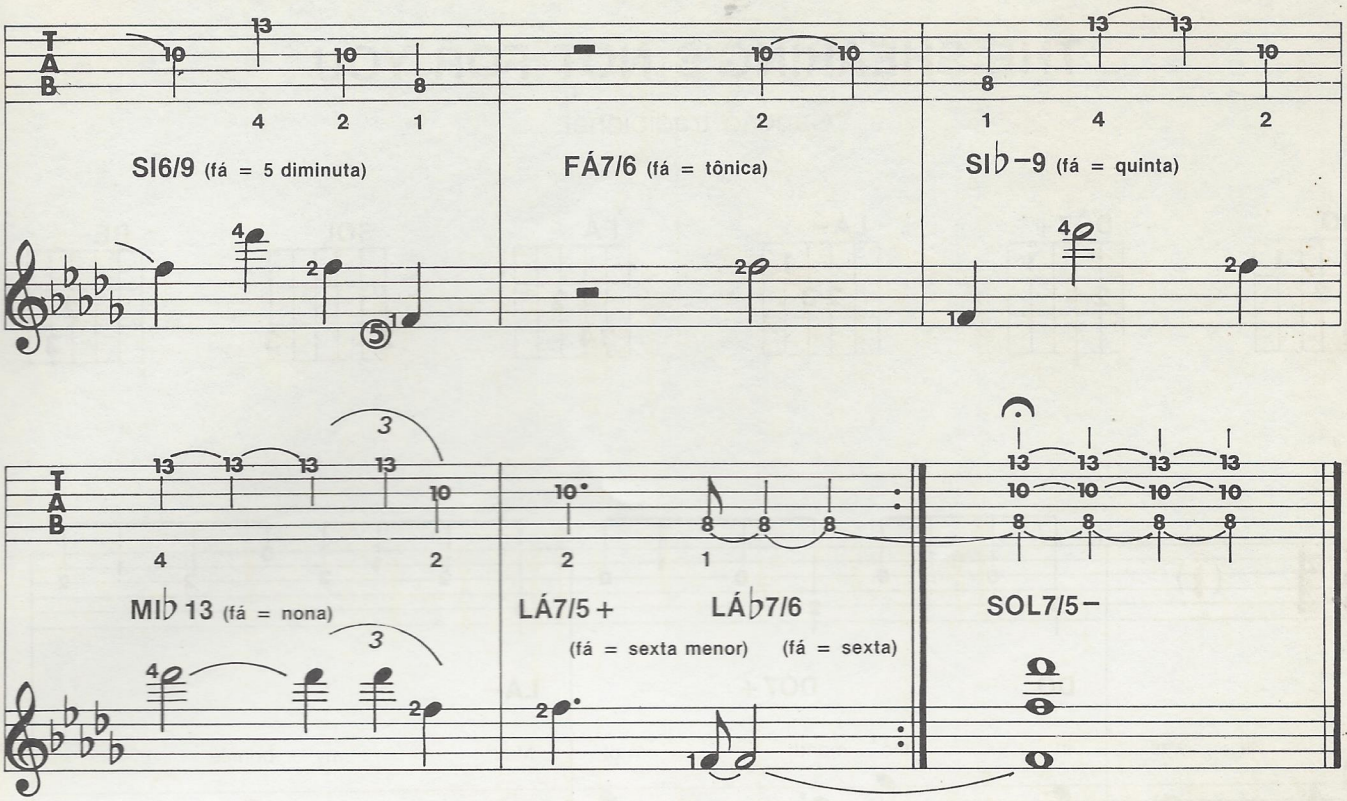
GUITARRA

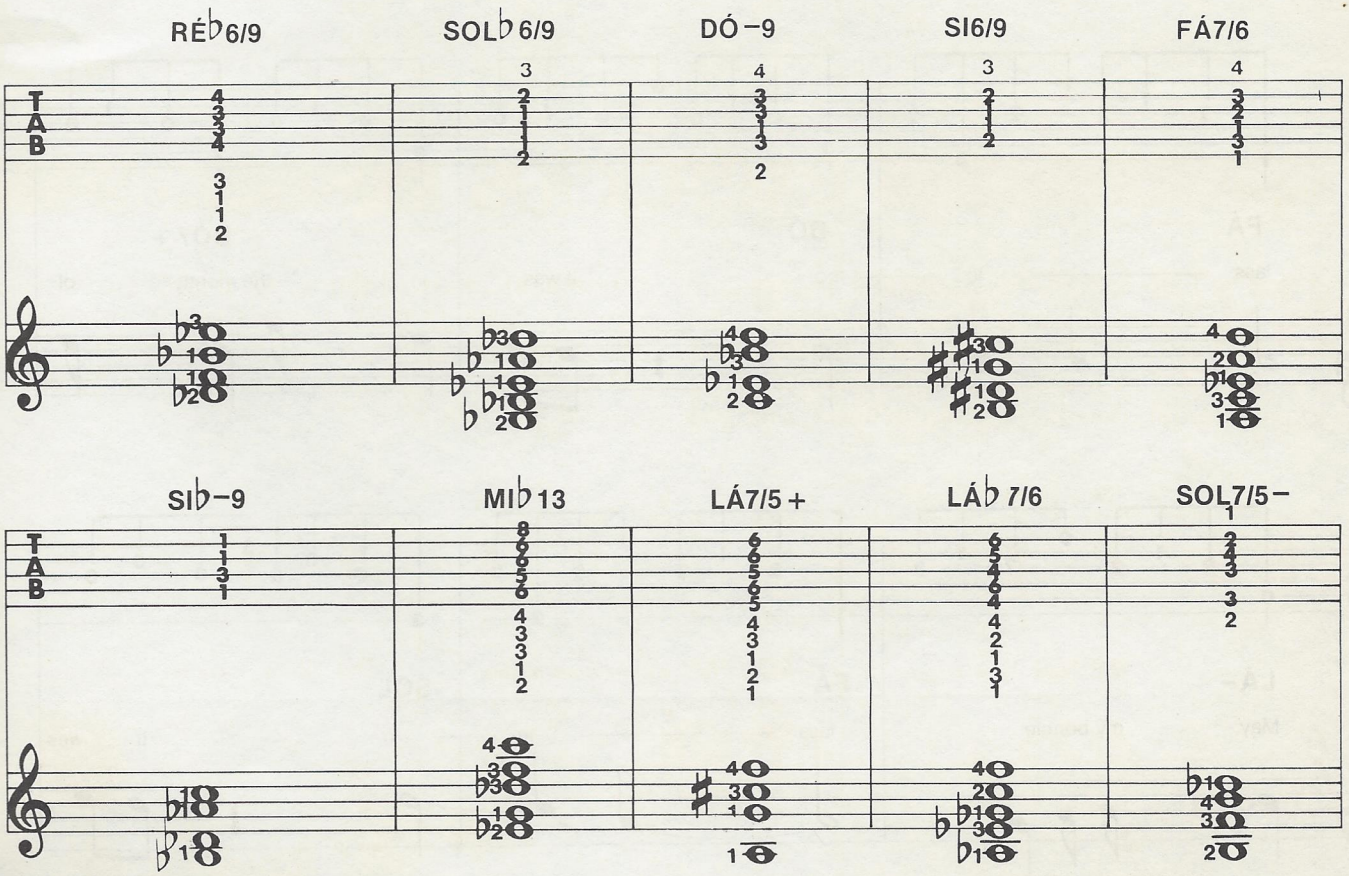
exercícios

Franco Cerri

83 Esta melodia foi construída apenas com a nota *fá*, usada em três oitavas diferentes. Utilize o primeiro, o segundo e o quarto dedos respectivamente sobre a oitava (quinta corda), décima (terceira) e décima-terceira (primeira) casas. Indiquei as relações existentes entre a nota *fá* e os acordes que constituem a base: por exemplo, no acorde de RÉ♭ 6/9 o fá é a terça; no acorde de DÓ–9 é a quarta, e assim por diante.

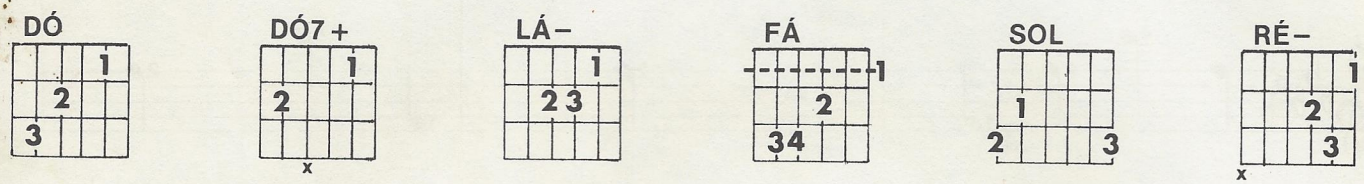


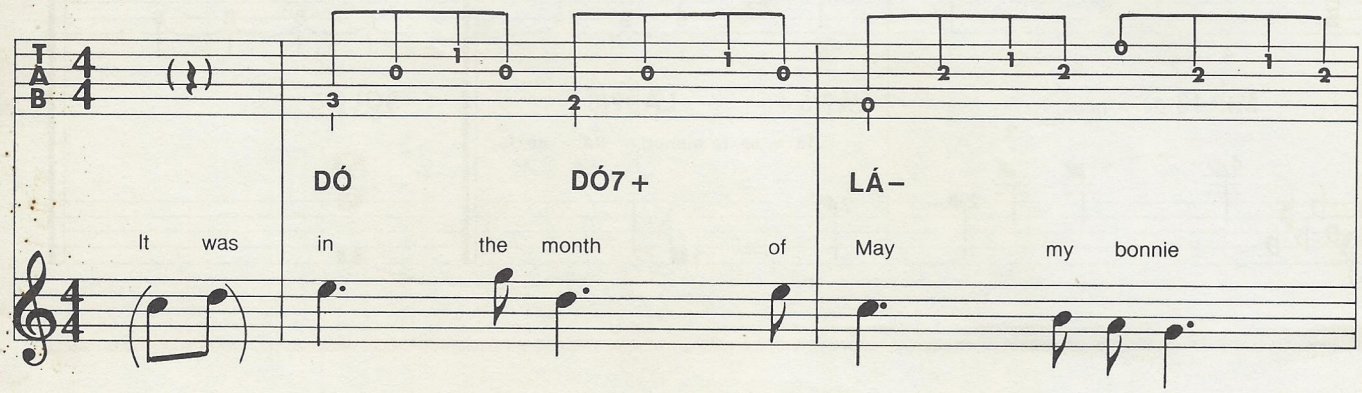

SI6/9 (fá = 5 diminuta)
FÁ7/6 (fá = tônica)
SI♭–9 (fá = quinta)
MI♭13 (fá = nona)
LÁ7/5+
(fá = sexta menor)
LÁ♭7/6
(fá = sexta)
SOL7/5–

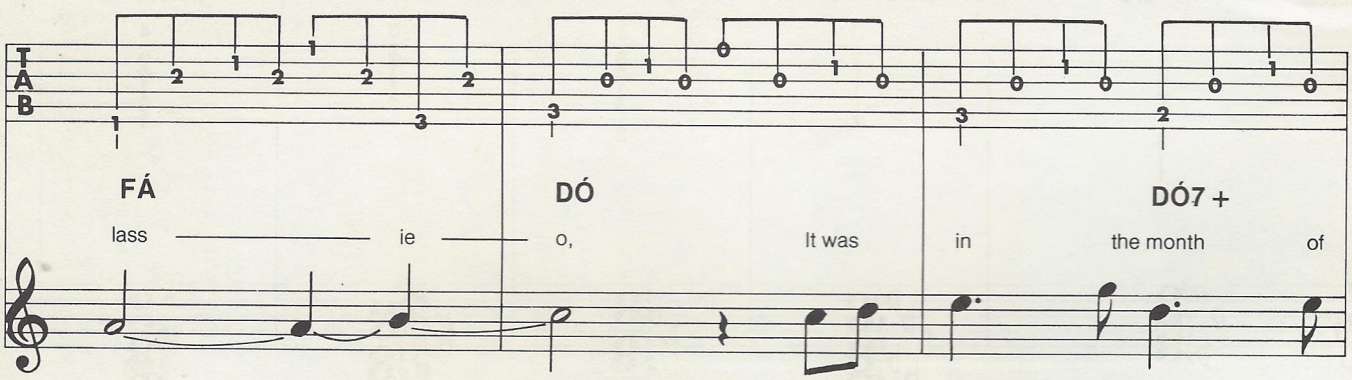

RÉ♭6/9
SOL♭6/9
DÓ–9
SI6/9
FÁ7/6
SI♭–9
MI♭13
LÁ7/5+
LÁ♭7/6
SOL7/5–

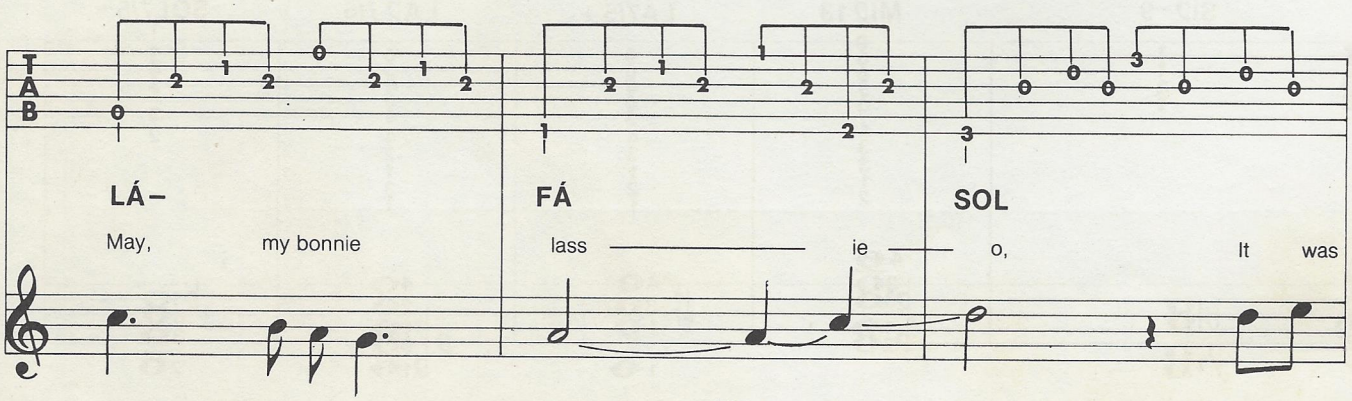
THE SHEARING'S NOT FOR YOU

Canção tradicional





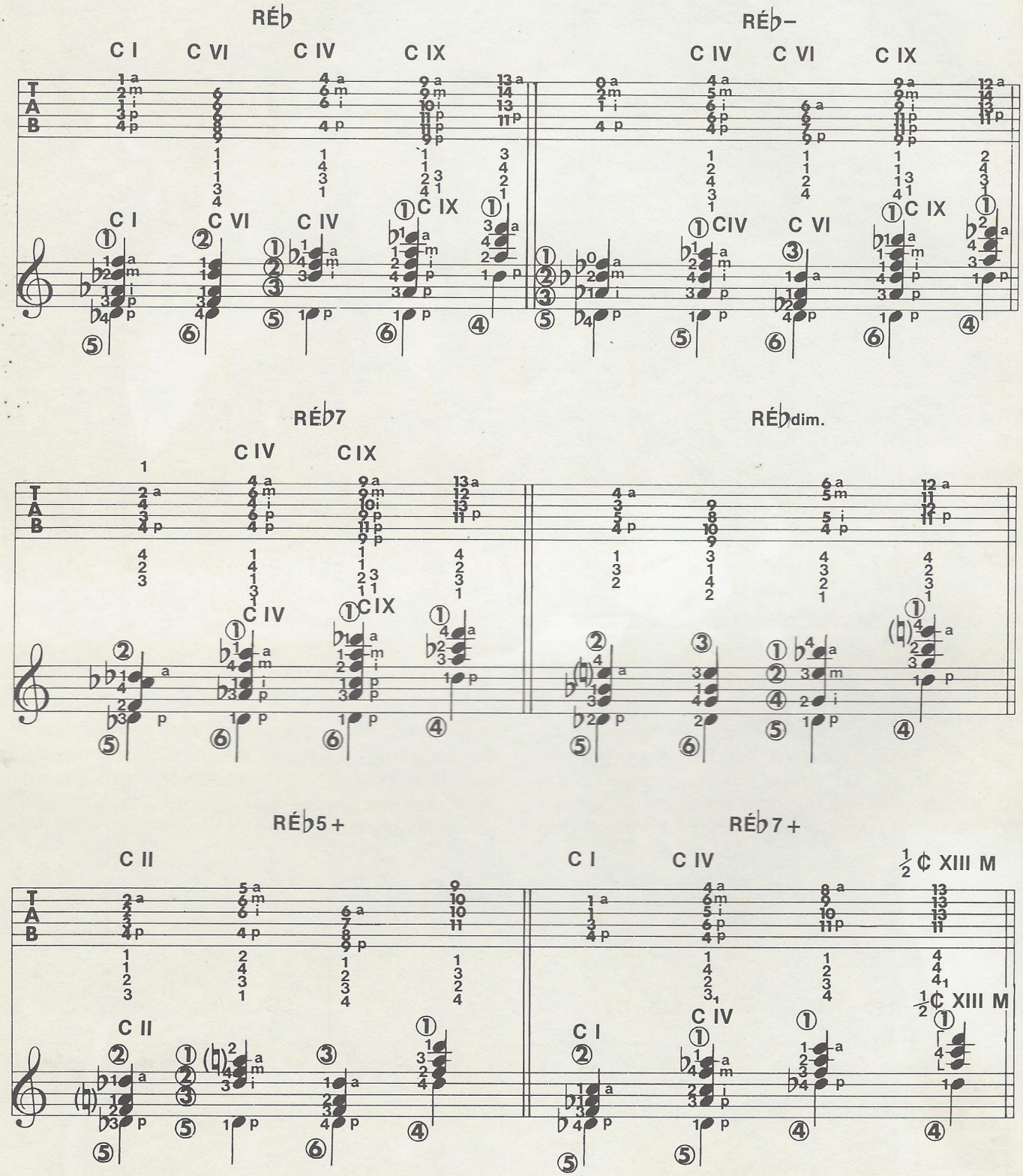


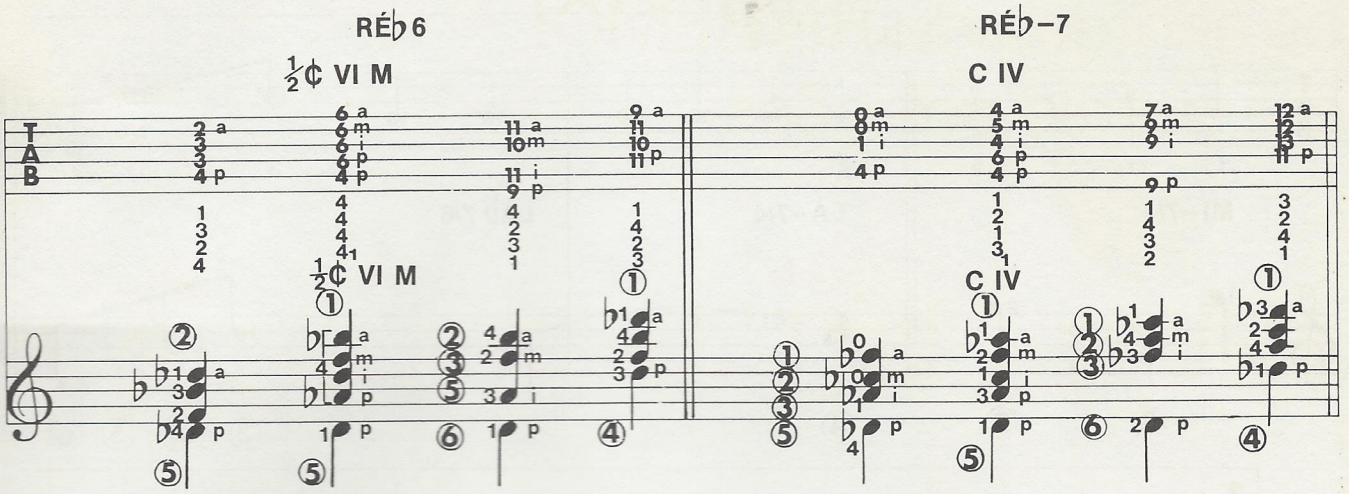


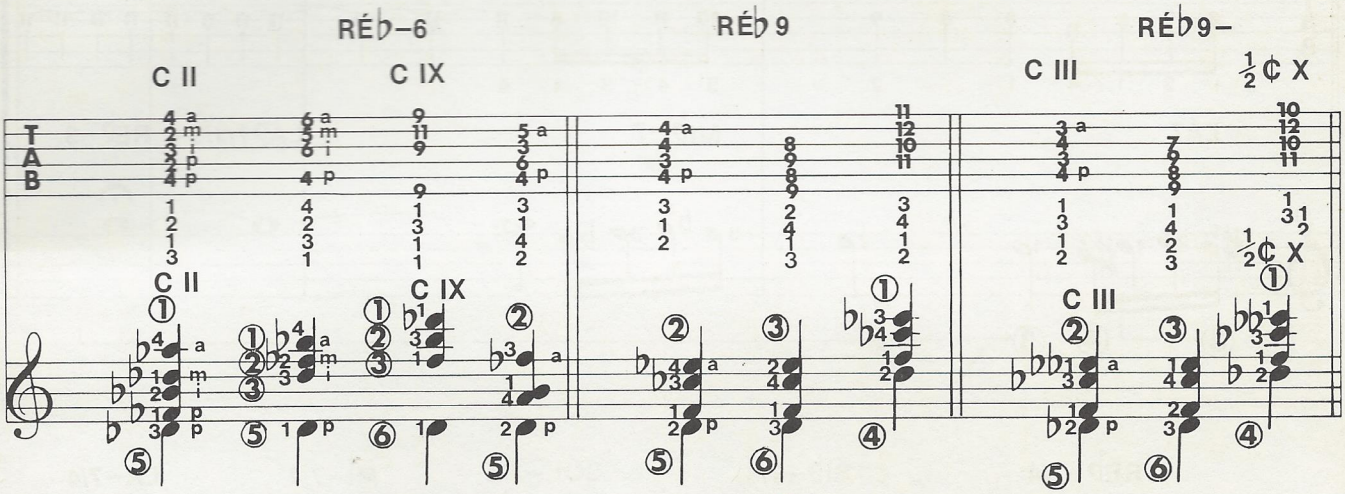
40ª aula

Antonio Lauro

os acordes de RÉ BEMOL em outras posições





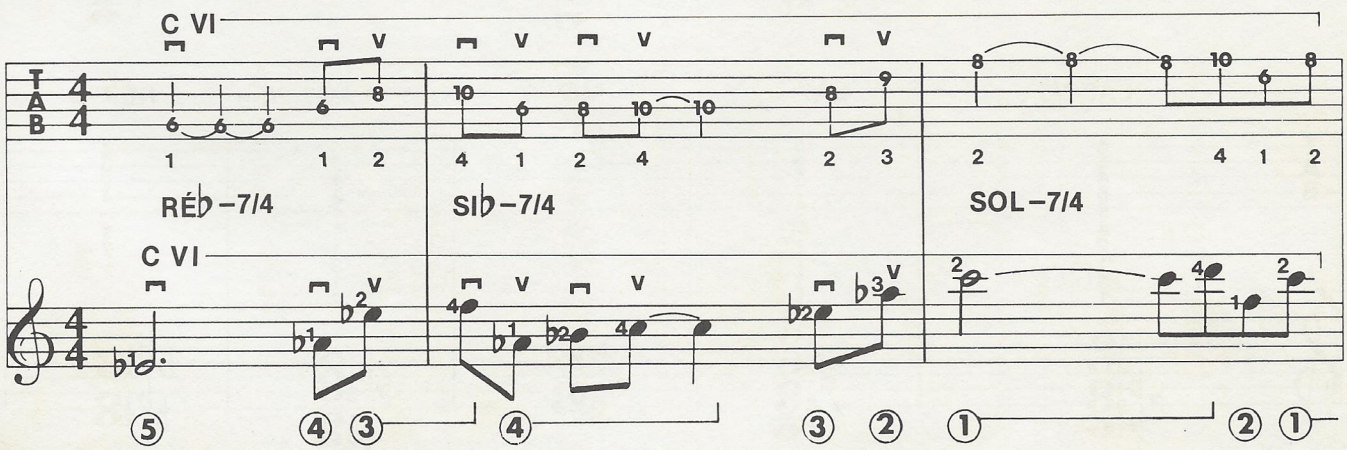


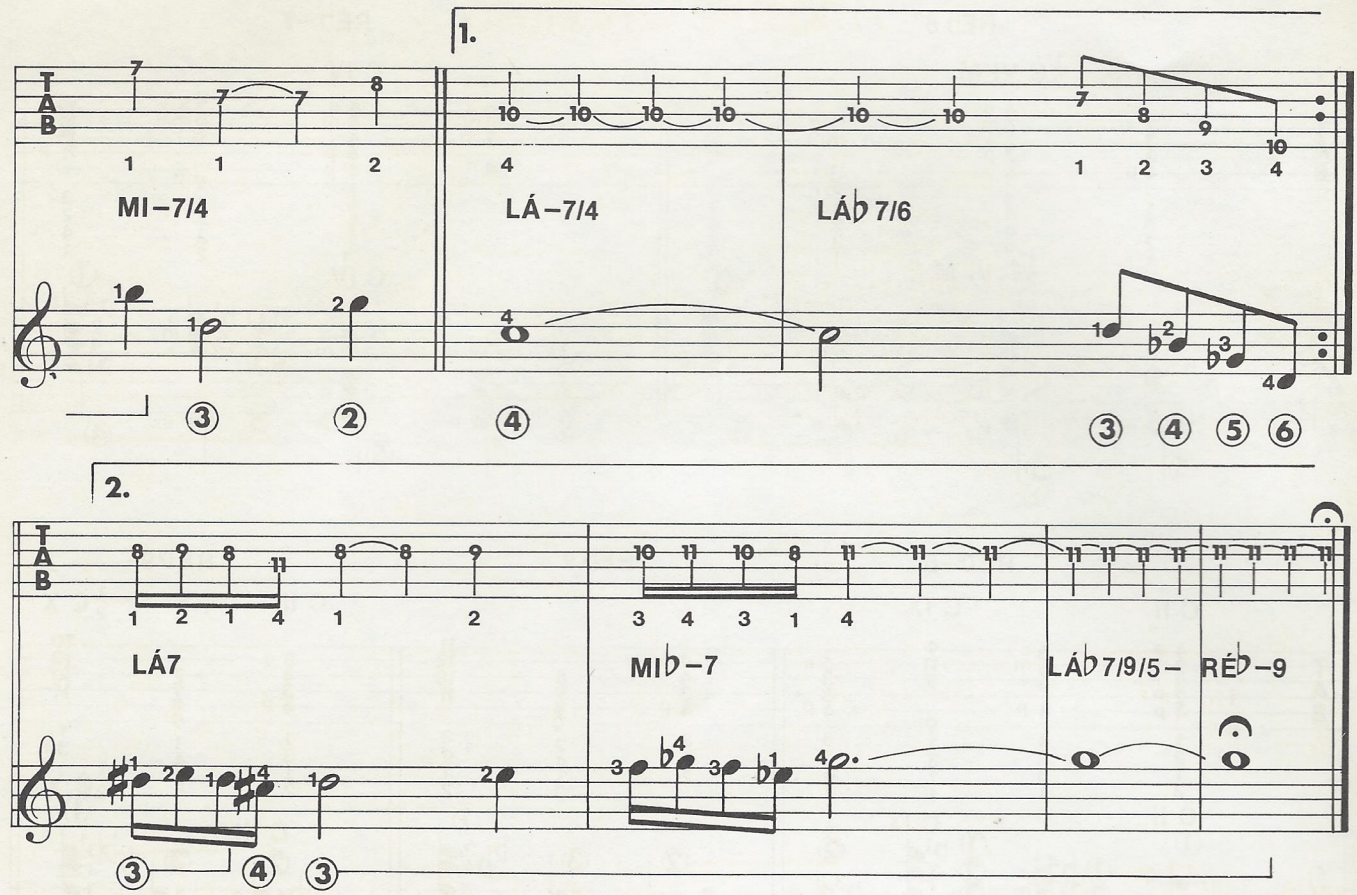
GUITARRA

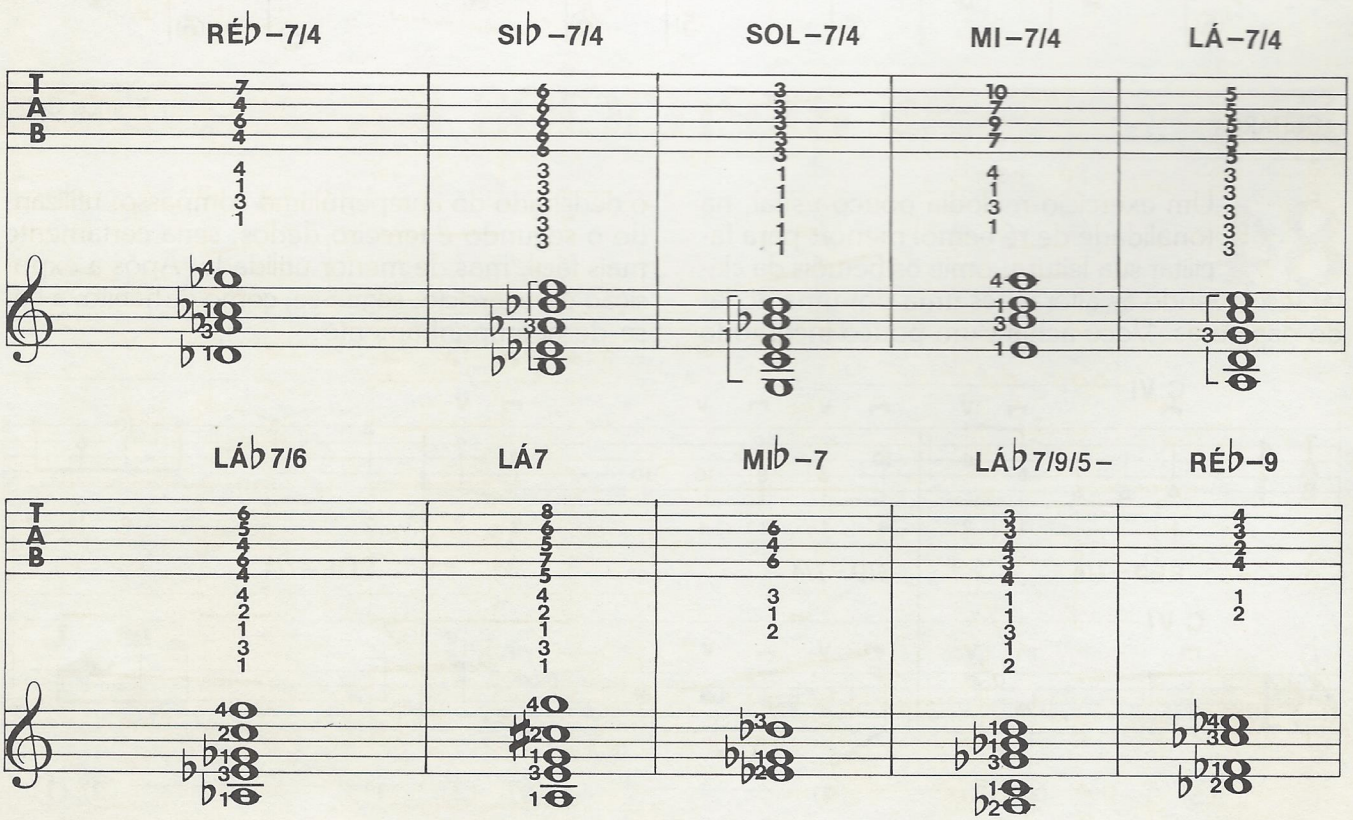
exercícios

Franco Cerri

84 Um exercício-melodia pouco usual, na tonalidade de ré bemol menor: para facilitar sua leitura, omiti os bemóis da clave, escrevendo as alterações uma por uma ao lado das notas. Você achará um pouco incômodo o dedilhado do antepenúltimo compasso: utilizando o segundo e terceiro dedos, seria certamente mais fácil, mas de menor utilidade. Após a exposição do exercício, segue-se, como de hábito, a base de acompanhamento.

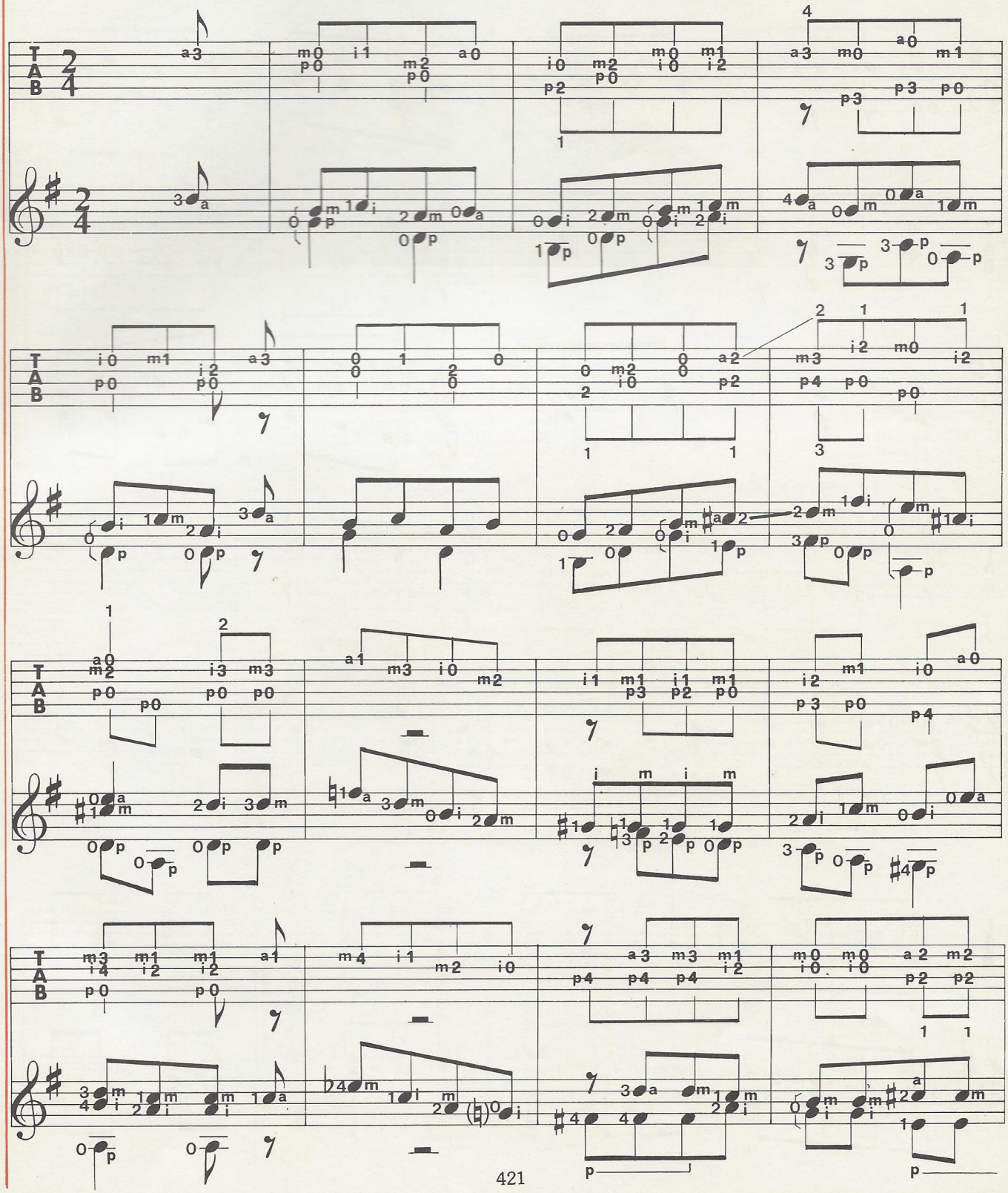


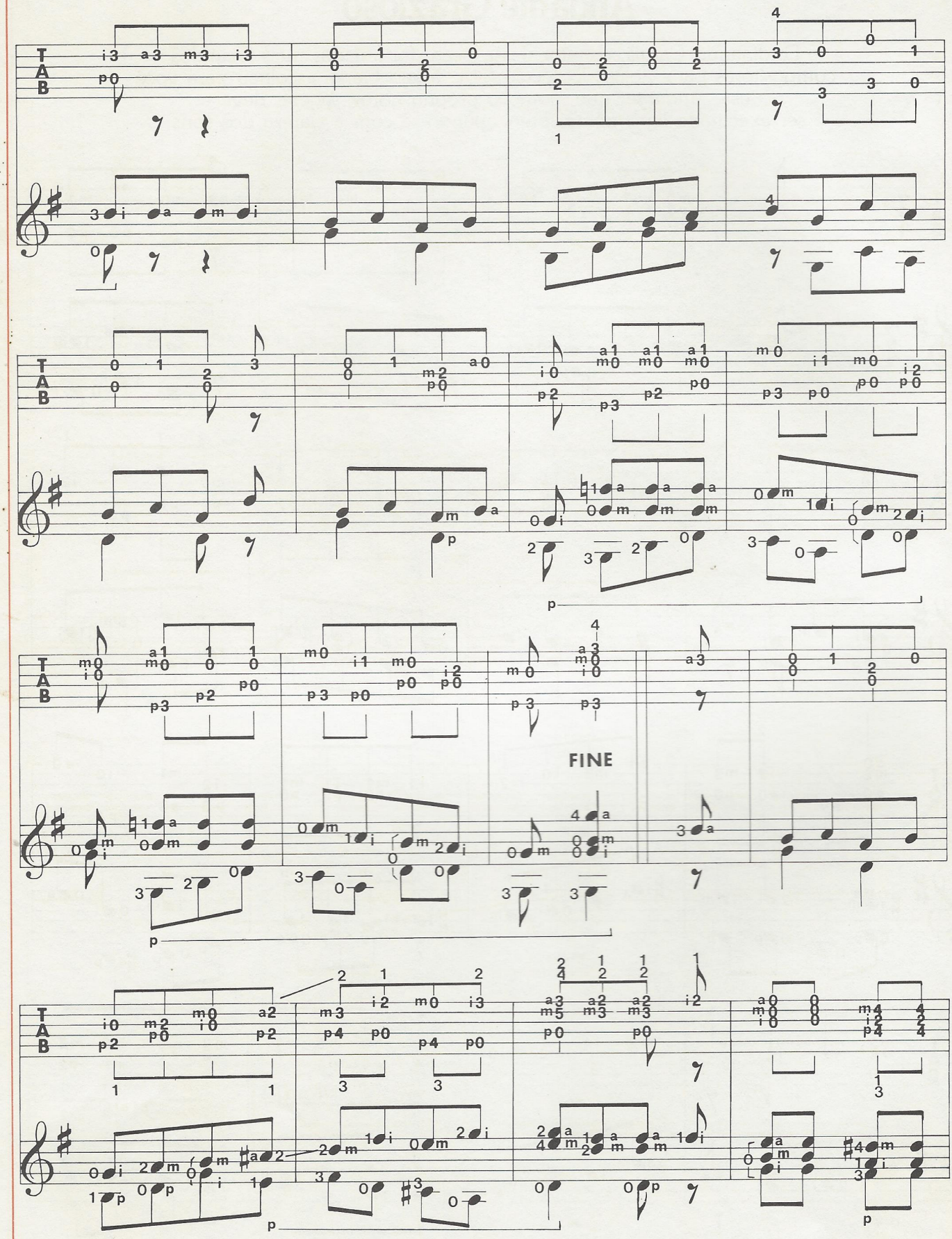

1.
MI–7/4
LÁ–7/4
LÁ♭7/6
2.
LÁ7
MI♭–7
LÁ♭7/9/5–
RÉ♭–9

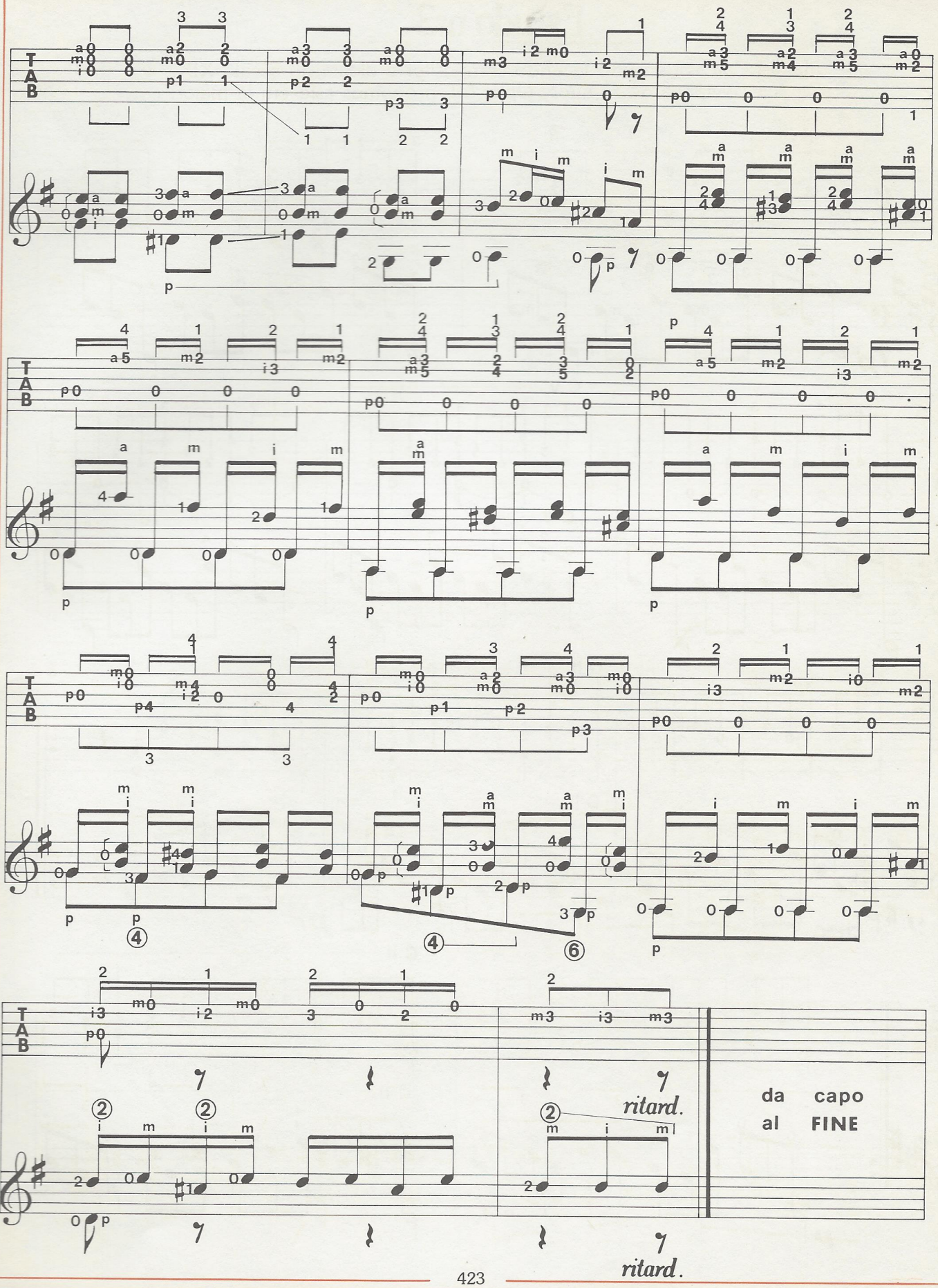

RÉ♭–7/4
SI♭–7/4
SOL–7/4
MI–7/4
LÁ–7/4
LÁ♭7/6
LÁ7
MI♭–7
LÁ♭7/9/5–
RÉ♭–9

Andante Grazioso

Ferdinando Carulli, o autor dessa peça, foi um dos mais fecundos compositores para violão do século XIX. Mario Gangi escolheu para você este *Andante*, que, como o próprio nome sugere, deve ser executado lentamente, preocupando-se com a clareza dos sons.

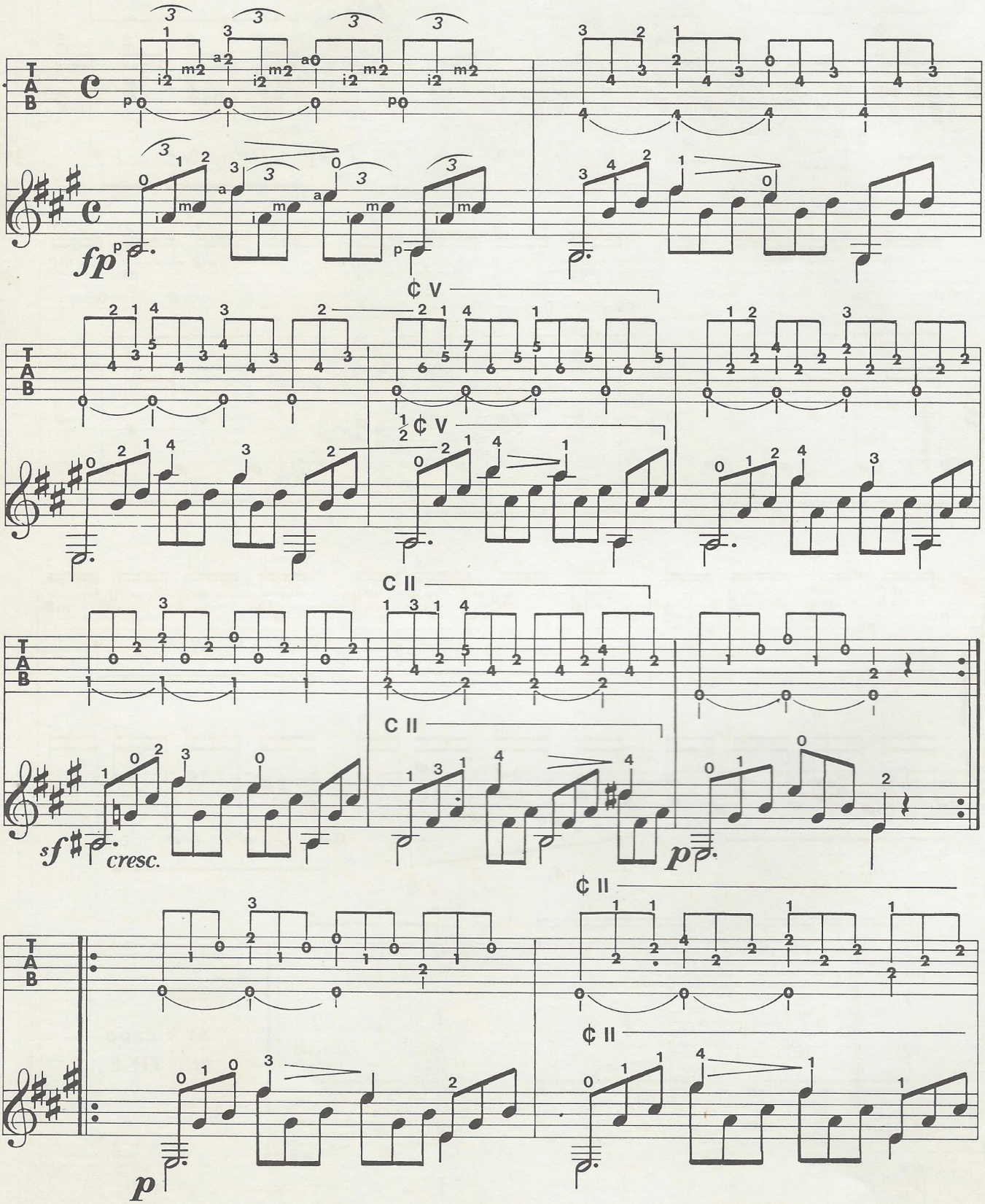


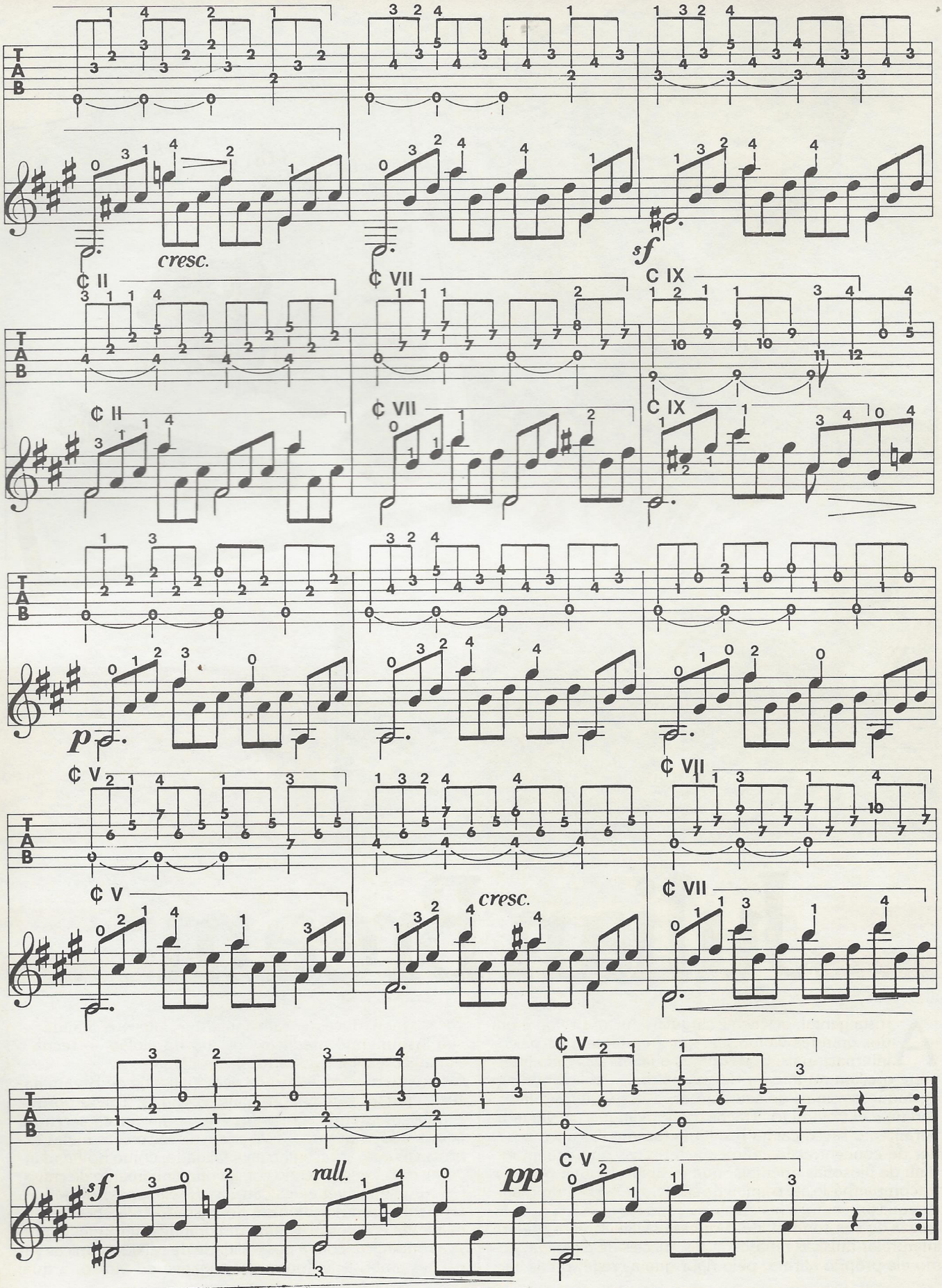

FINE


ritard.
da capo
al FINE
ritard.

Estudo nº3

Matteo Carcassi é outro fecundo compositor e didata do século XIX. De sua coletânea de *Estudos, Opus 60*, propomos este em lá maior.




TAB
cresc.
sf
¢ II
¢ VII
C IX
p
¢ V
rall.
pp

Julian Bream

Artista genial, eclético e singular, Julian Bream é um dos grandes violonistas que freqüentam os palcos internacionais. Suas ótimas qualidades como intérprete oscilam no interior de sua natureza, colocando em destaque os sinais de seu caráter, a um só tempo introvertido e extrovertido. Traços predominantes de seu temperamento são a calma resultante da meditação e o poder de concentração. São características que Bream extraiu de filosofias orientais, que ensinam a ouvir o som e a acompanhá-lo até o limiar do silêncio. De fato, no mágico equilíbrio entre sons e silêncio repousa grande parte da beleza de sua sonoridade. Por essa razão, Bream prefere interpretar músicas renascentistas, difíceis de executar, como ele próprio afirma, pelo rigor que as rege; ou as barrocas, mais doces e cativantes, nas quais o alaúde — seu instrumento predileto ao lado do violão — recria o autêntico espírito do virtuose de câmara.

O lado mais extrovertido da personalidade de Bream parece, paradoxalmente, o mais recôndito. Talvez porque o público aprendeu a conhecê-lo como artista sereno e equilibrado. Mas poucos saberiam alcançar suas metas expressivas com igual brilho e jovialidade, como no *Fandango* de Boccherini, tocado com acompanhamento de cravo. Ou na inigualável execução das *Rossinianas*, de Mauro Giuliani, grande violonista do passado cuja obra teve finalmente em Julian Bream um grande intérprete. A música romântica, com a possibilidade de caleidoscópicas variações timbrísticas (outra prerrogativa do violão, à qual

ele está muito atento), é a que libera a face extrovertida de nosso intérprete.
Muito cuidadosas e atentas são as escolhas que Julian Bream faz em relação à música contemporânea, onde, talvez, ele encontre mais dificuldade em equilibrar a extrovertida expressividade com o introvertido conceitualismo. No entanto, foi o primeiro intérprete das *Quatro Peças Breves* de Frank Martin, do famoso *Nocturnal* de Britten (compositor que o apaixona ao lado de Henze) e das *Bagatelas* de Walton. As dificuldades se dissipam quando a música é tipicamente violonística, como no caso dos *Prelúdios* ou dos *Estudos* de Villa-Lobos, autor que Julian Bream admira e sente muito próximo.
Quando Bream toca em público é sempre com o máximo de concentração, o que lhe permite criar o circuito de comunicação entre platéia e intérprete e transmitir, com clareza, todas as nuances da interpretação.
As diversas e variadas vivências artísticas que teve na juventude, agora amadurecidas e avaliadas pela experiência, são os germes da originalidade que marcam, ainda hoje, suas execuções. Nascido em 1933, em Londres, Julian Bream começou aos dez anos a dedilhar as cordas do banjo de seu pai, músico de jazz; mais tarde, tocou um pouco de violão, mas os primeiros sucessos são ao piano, instrumento em que ele se aperfeiçoa quando entra para o Royal College of Music. Aos catorze anos, porém, retoma o violão. Simultaneamente, faz alguma experiência com o violoncelo, mas o abandona e passa a dedicar-se só ao violão, depois de assistir em Londres a um recital

Ao lado, Julian Bream adolescente; acima, o artista é visto com Karl Scheit em Viena, no ano de 1956 (foto de David Hermges). Na página ao lado, um close de Bream e a capa de um de seus discos.

de Segovia. Aos dezessete anos, descobre o amor pelo alaúde e, a partir dessa época, dedica-se exclusivamente à música erudita (antes havia tocado jazz e swing, até mesmo com guitarra elétrica). Ainda hoje confessa seu amor pelos grandes violonistas jazz: Django Reinhardt, Charlie Christian e seu amigo Stephane Grappelli.
Os primeiros recitais de violão remontam aos anos do pós-guerra, mais exatamente a 1948/49. Bream lembra a propósito: "Quando me apresentei pela primeira vez na In-

Julian Bream em foto recente e a capa de um disco seu dedicado a composições de Sor e Aguado e García.

um início sério de estudos filológicos sobre teoria e prática de execução do alaúde.

O próprio Bream, no entanto, foi acusado de escasso rigor filológico. Já tivemos o prazer de ouvi-lo em concerto, na cidade de Turim, interpretando, entre outras peças, a *Canzone degli Uccelli (Canção dos Pássaros)*, em transcrição para alaúde de Francesco da Milano — partitura difícil, de longa duração, nos limites do impossível, mas executada com extrema elegância e virtuosismo. Bream encantou o auditório. Uma demonstração que nos obriga a subscrever a opinião do artista quando afirma: "O que me estimula é a música, e, além disso, acredito ter em mente uma espécie de som ideal, não aquele que é, mas o que deveria ser. Contudo, é muito importante conhecer outras técnicas de execução (tocar alaúde como se toca violão não é bom) e, por isso, às vezes vou a recitais de alaudistas. Nem sempre são bons músicos, mas pode-se sempre aprender alguma coisa com eles, sobretudo se concluíram pesquisas sobre a técnica de ambas as mãos. Tenho grande respeito pelos alaudistas que seguem critérios originais, mas, afinal, minha interpretação não poderá ser uma reconstrução histórica e sim o resultado de minha opinião pessoal e atual sobre a música".

glaterra, em 1948 mais ou menos, era muito difícil encontrar um público receptivo ao violão. A partir dos anos 60 nosso instrumento começou a difundir-se, devido, talvez, não só à sua utilização na música pop, como também por ter passado a integrar cursos nos conservatórios de toda a Europa. Hoje em dia, o violão satisfaz muitas das exigências da música pop, do rock e do jazz, passando pelo gênero folk e pelo repertório clássico. É um instrumento de nossa época e, por essa razão, é muito popular". Quando, no início dos anos 60, alcançou fama internacional, Julian Bream apresentava-se com regularidade em concertos, exibindo-se na primeira parte ao alaúde e na segunda, ao violão. Imitá-lo, logo tornou-se moda entre os jovens violonistas à procura de afirmações fáceis. Mas tudo isso teve também um aspecto extremamente positivo:

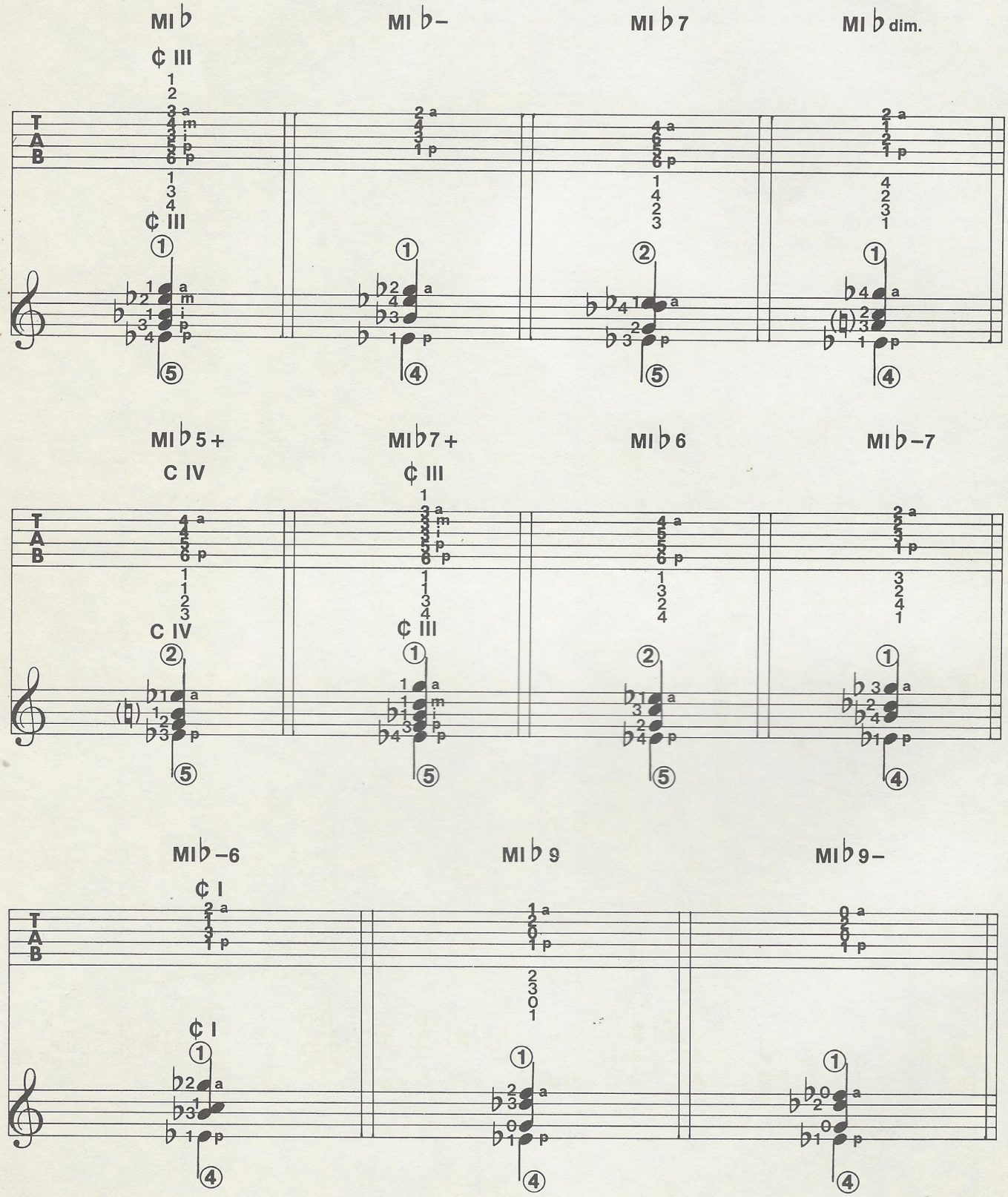
Outro aspecto da originalidade de Bream é sua técnica instrumental. Essencialmente autodidata, ele soube transferir para o violão todas as experiências musicais do passado. Bream costuma se ouvir e depois se corrige. É o melhor exemplo de aprendizado por tentativa e erro. Modestamente e com simplicidade, ele confessa: "Não recebi de presente uma grande agilidade nos dedos e todos os dias preciso fazer, no mínimo, duas horas de exercícios antes que os dedos respondam às minhas exigências musicais". Mas qual o violonista que, para alcançar esses mesmos resultados, pode praticar menos de duas horas todos os dias?

Mario Dell'Ara

41ª aula

Luise Walker

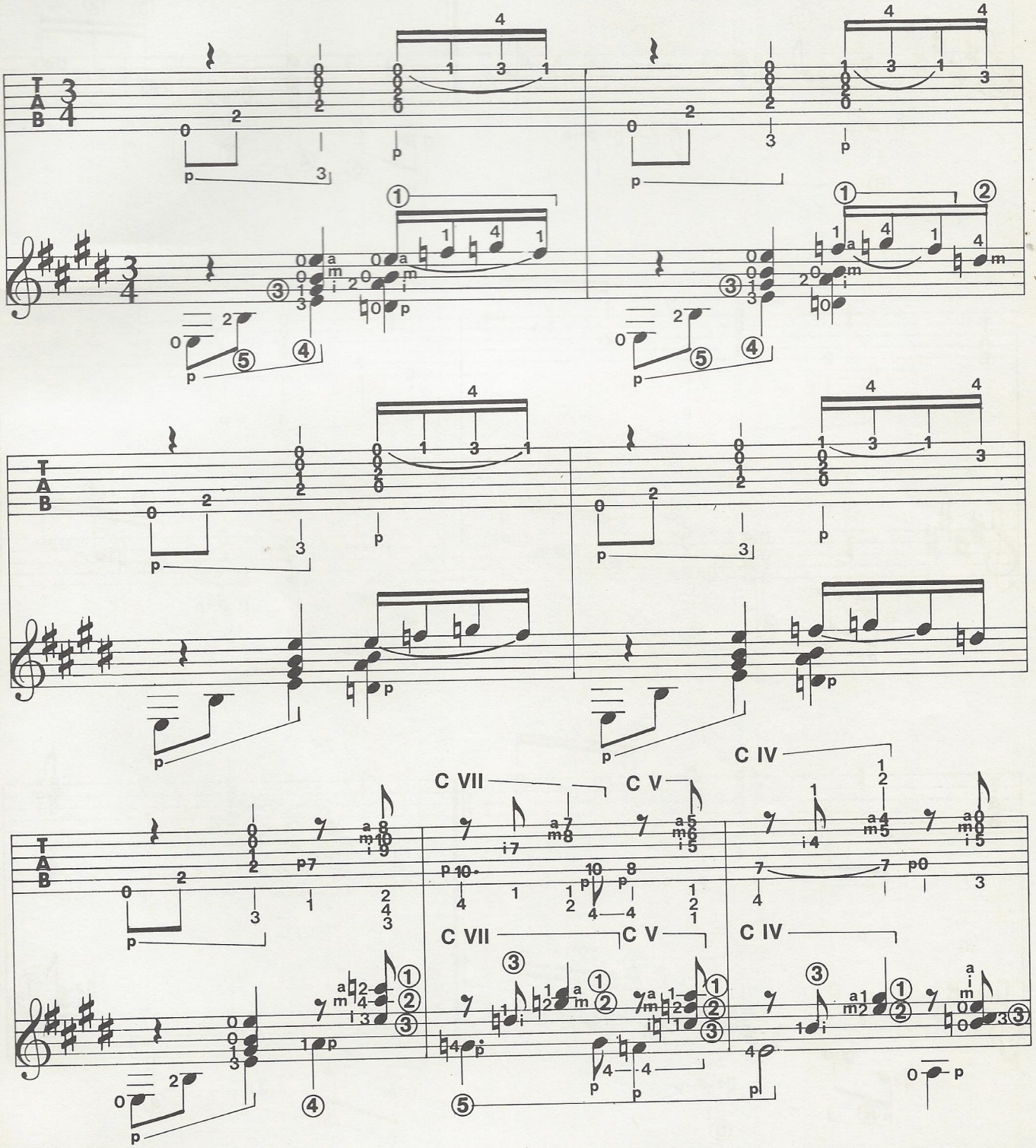
os acordes de MI BEMOL

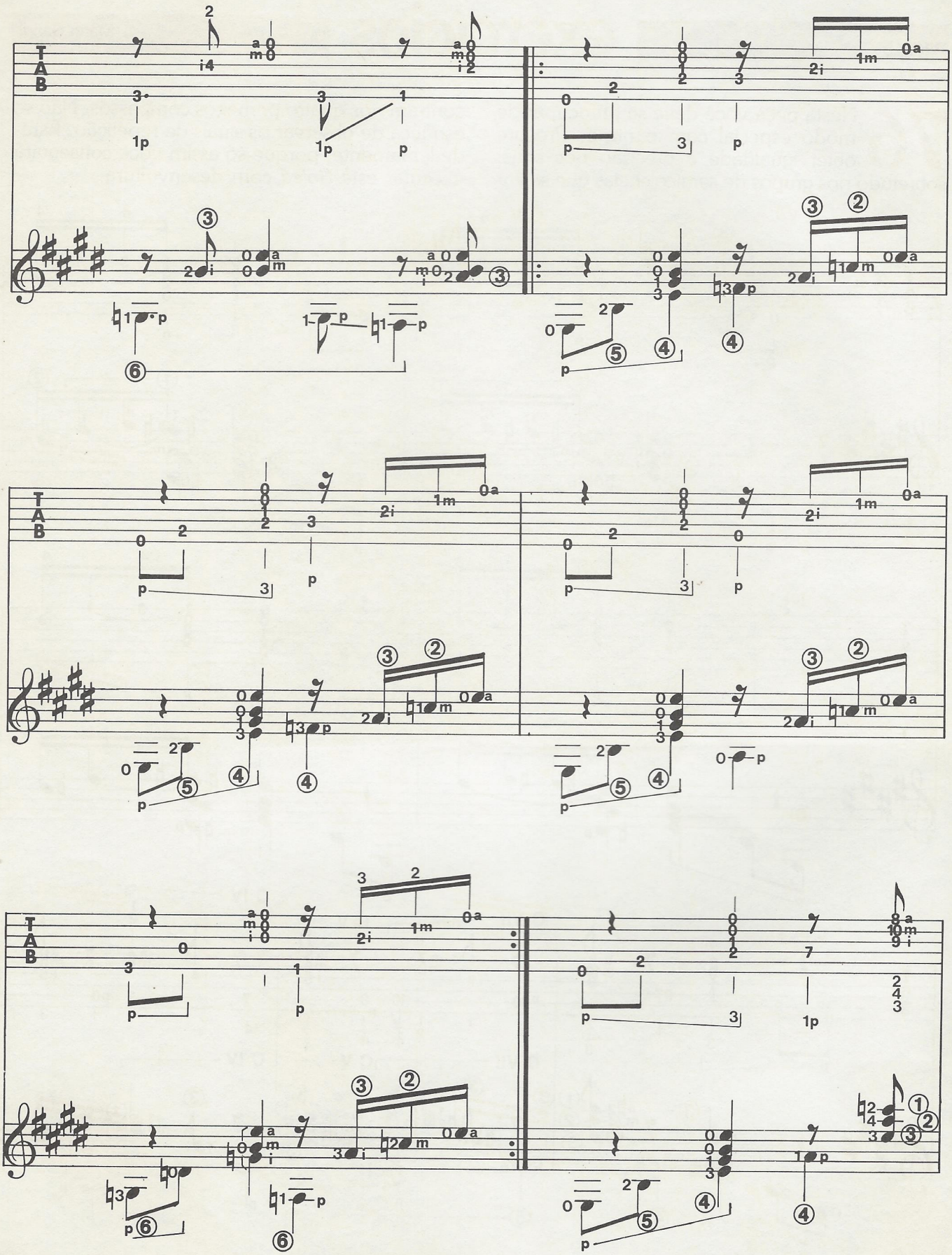


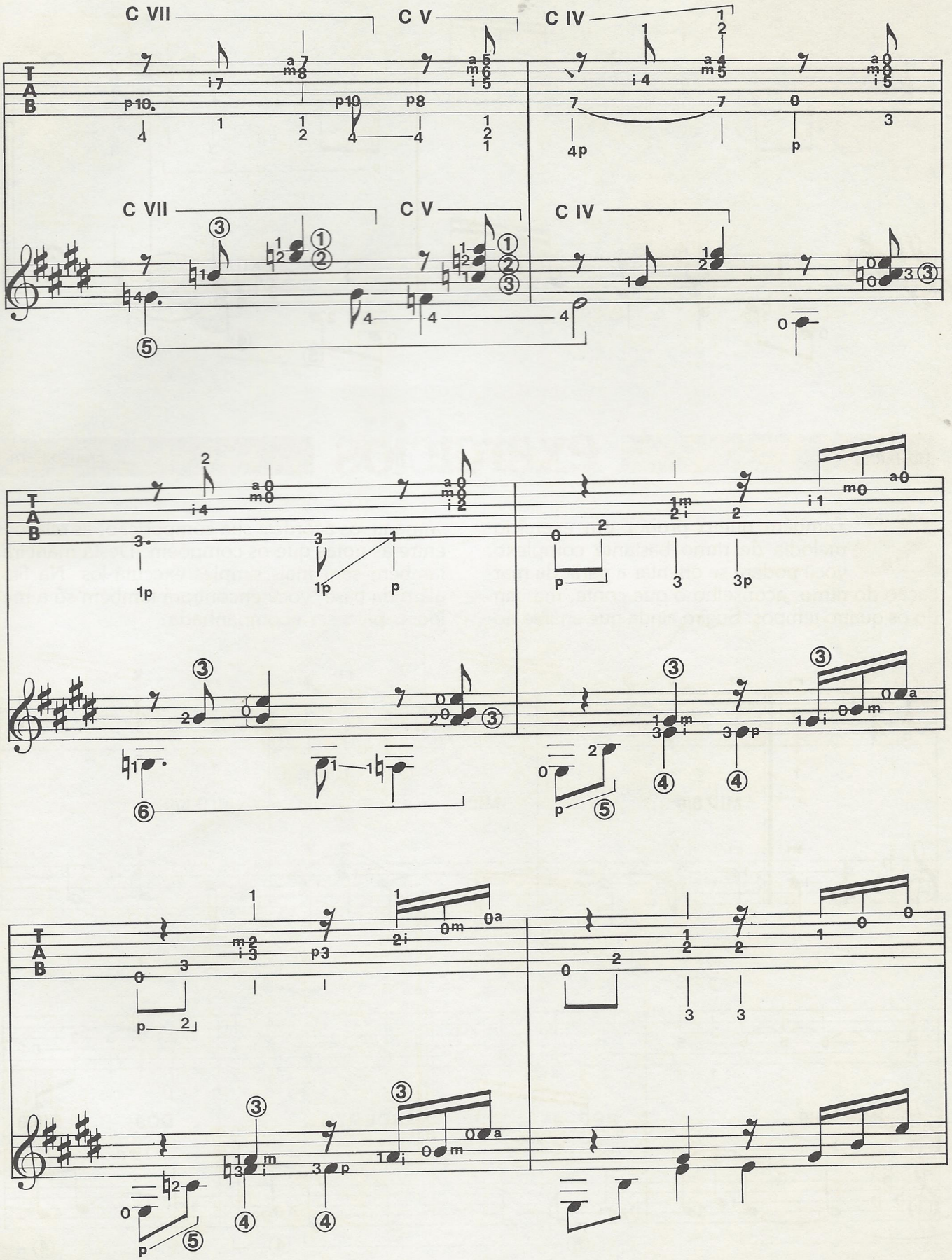
exercícios

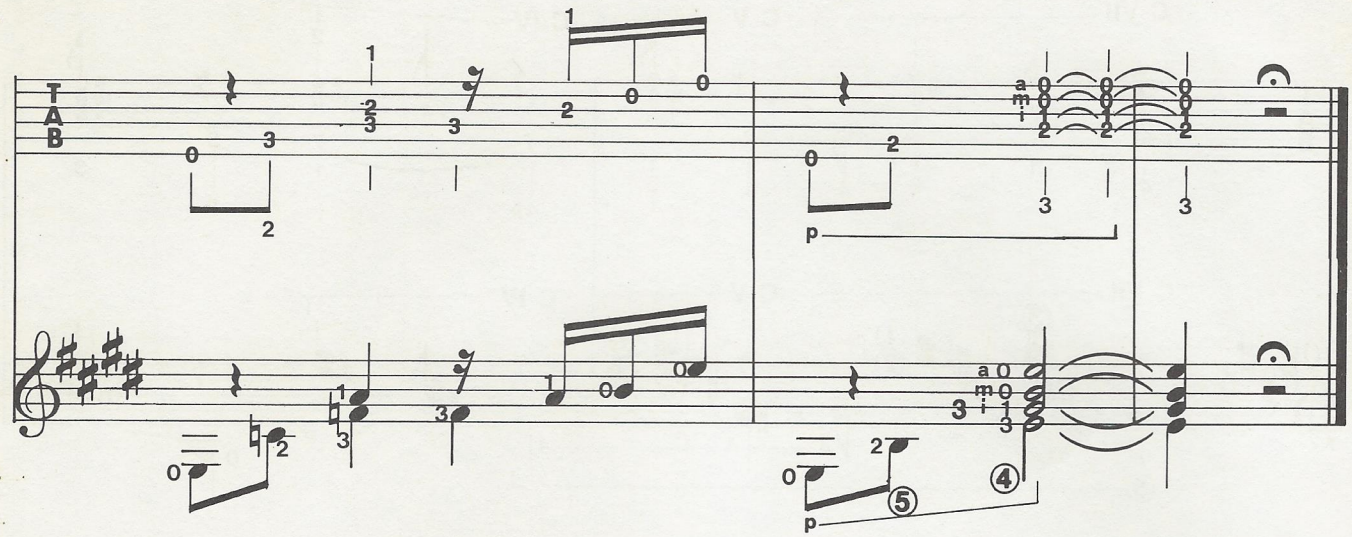
Mario Gangi

76 Nesta peça você deve se preocupar de modo especial com o ritmo. Procure obter igualdade e precisão nos sons, sobretudo nos grupos de semicolcheias que se encontram nos quatro primeiros compassos. Não se esqueça de observar os sinais de repetição. Estude lentamente, porque só assim você conseguirá executar este *Soleá* com desenvoltura.




T
A
B


C VII
C V
C IV
C VII
C V
C IV
T
A
B

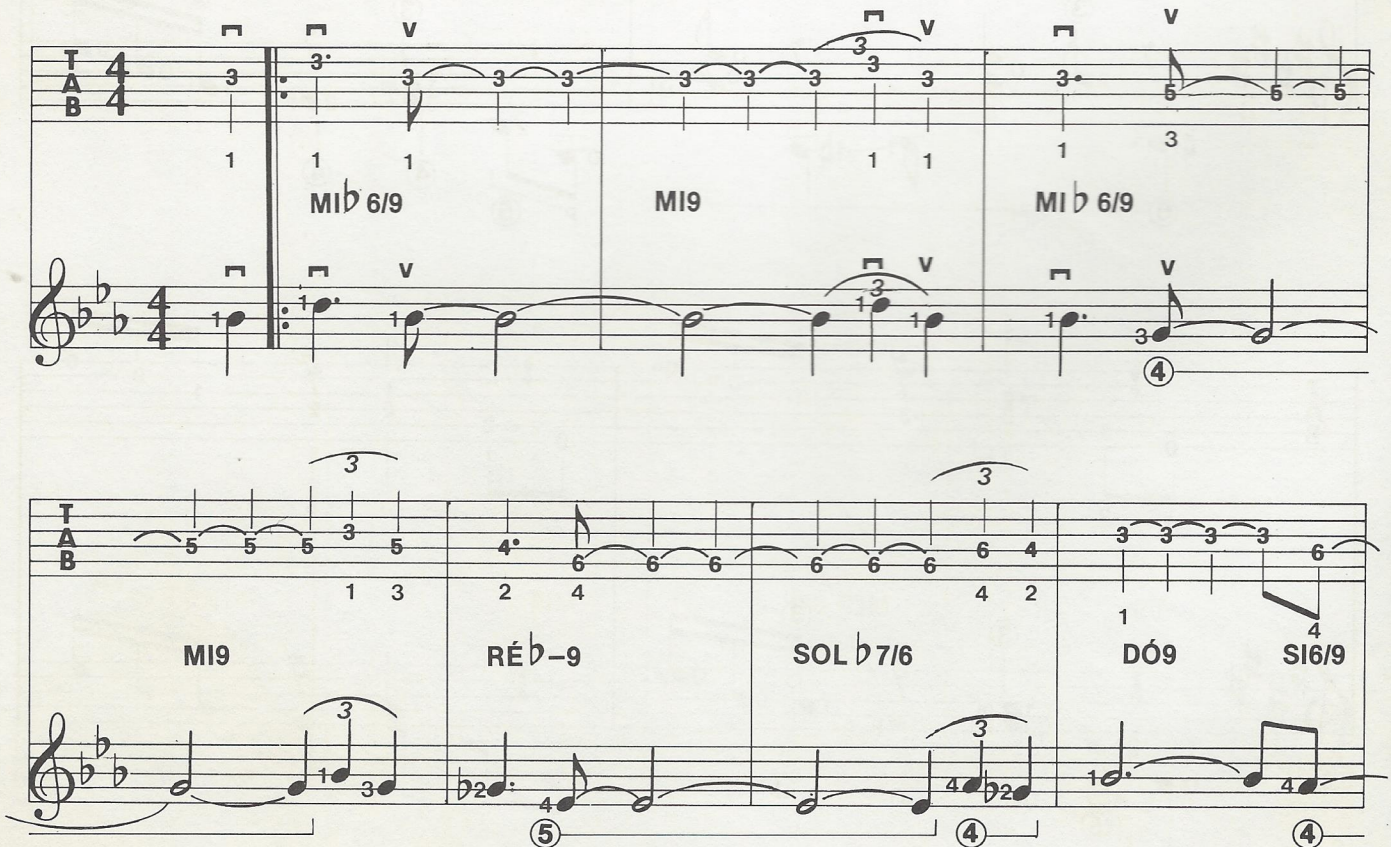


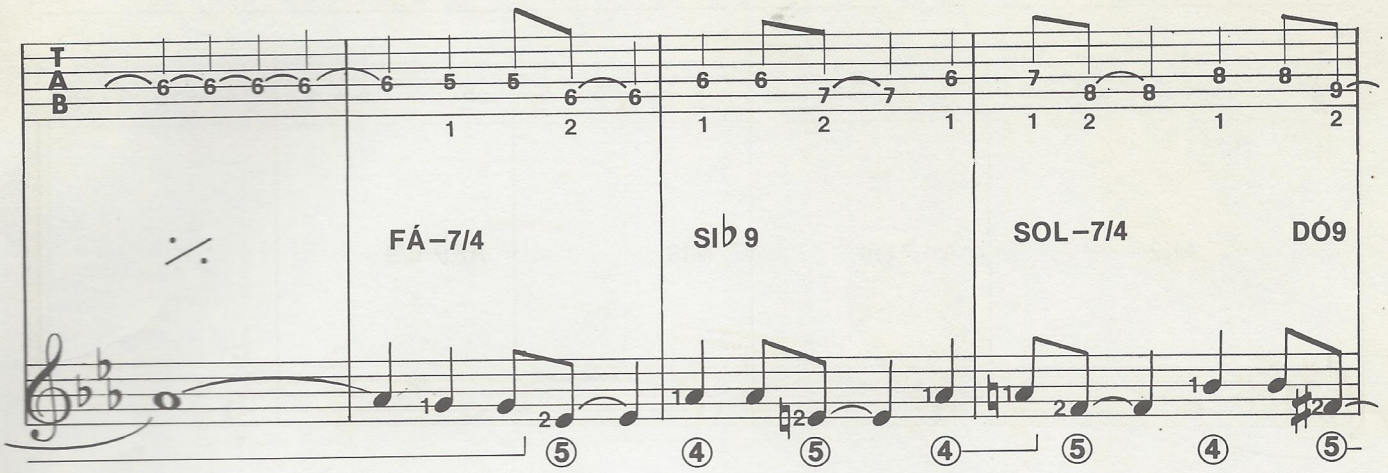
GUITARRA

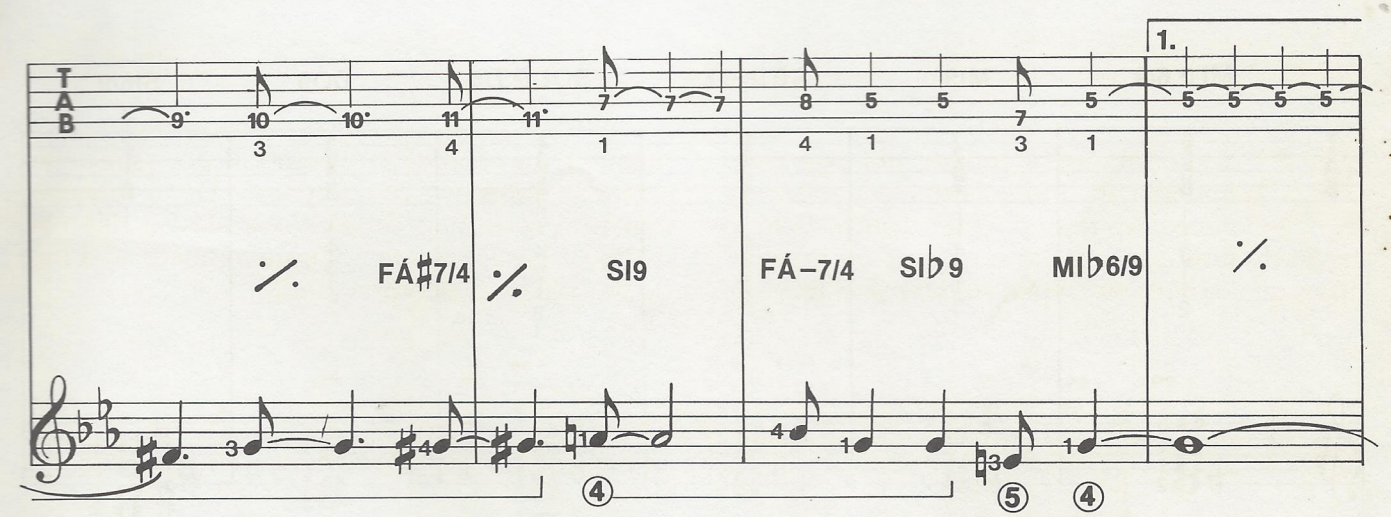
exercícios

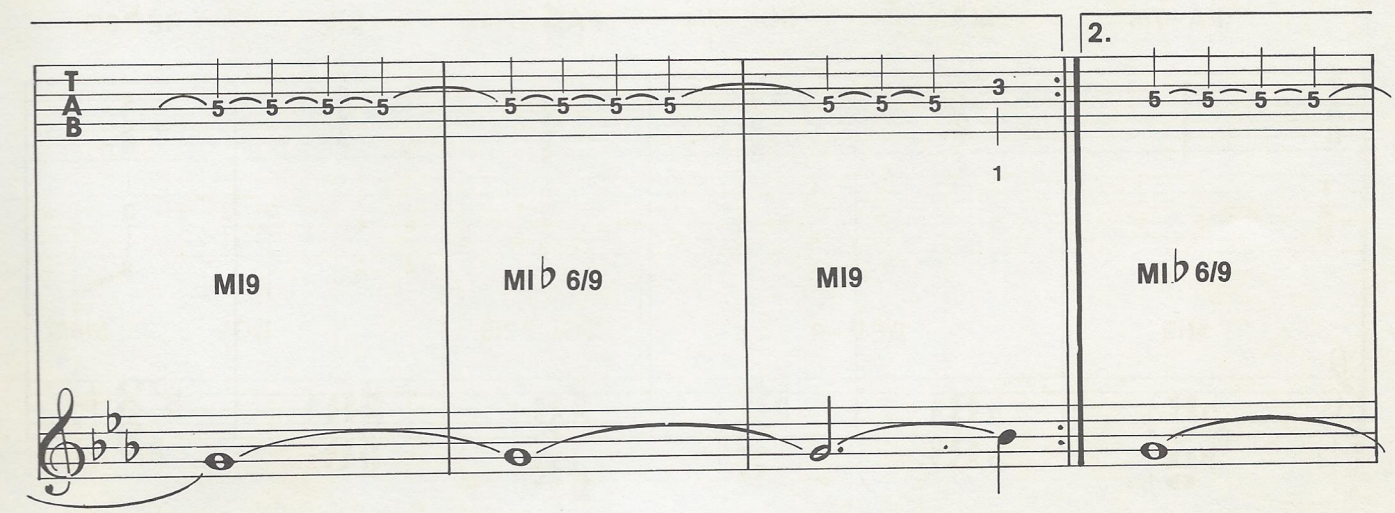
Franco Cerri

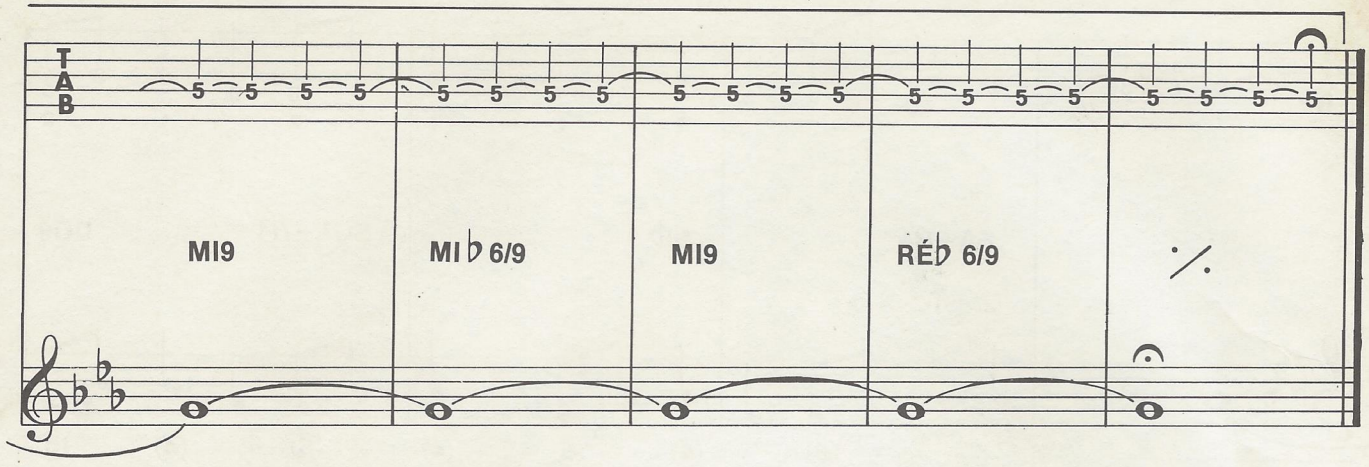
85 Também quero propor um exercício-melodia de ritmo bastante complexo; você poderá se orientar a partir da marcação do ritmo; aconselho-o que conte, marcando os quatro tempos. Sugiro ainda que analise novamente os acordes: sua composição, as relações entre as notas que os compõem. Desta maneira, também será mais simples executá-los. Na fita, além da base, você encontrará também só a melodia, para ser acompanhada.

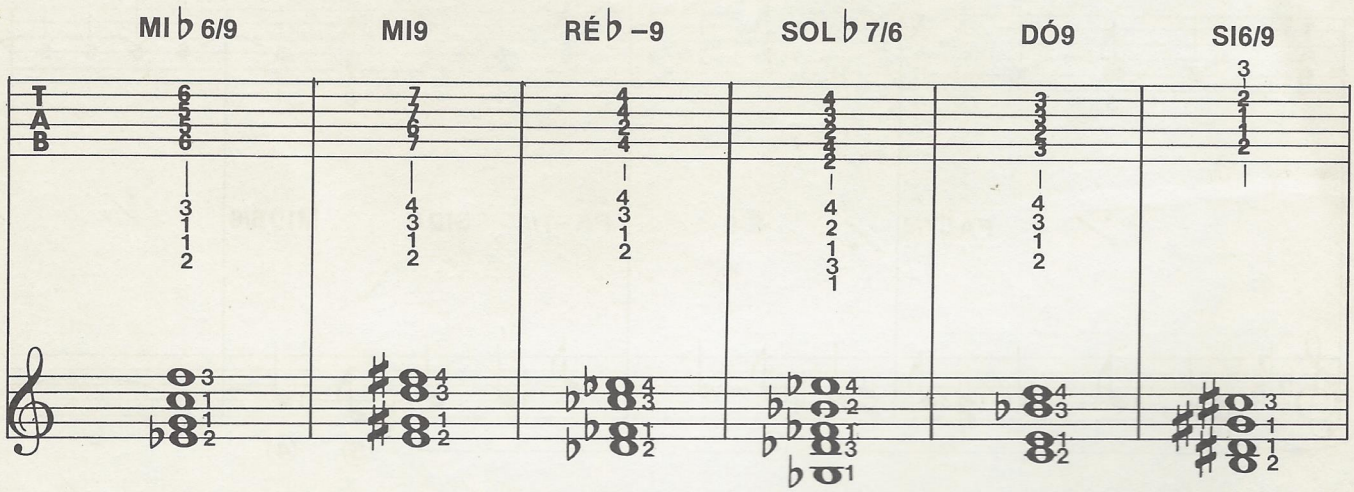


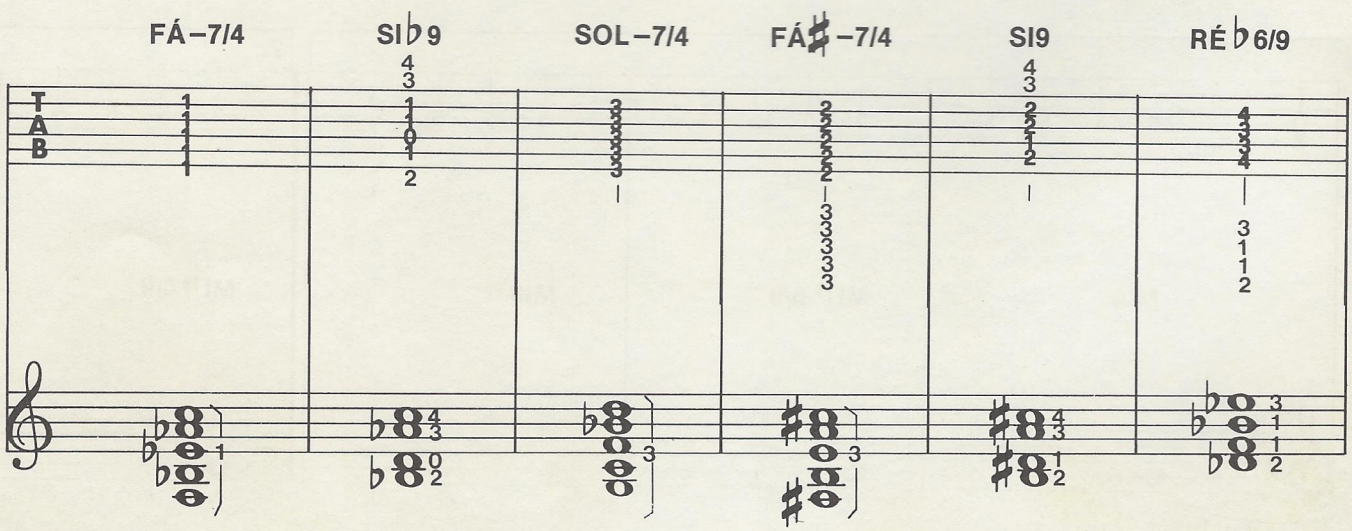

FÁ–7/4
SI♭9
SOL–7/4
DÓ9


1.
FÁ♯7/4
SI9
FÁ–7/4
SI♭9
MI♭6/9

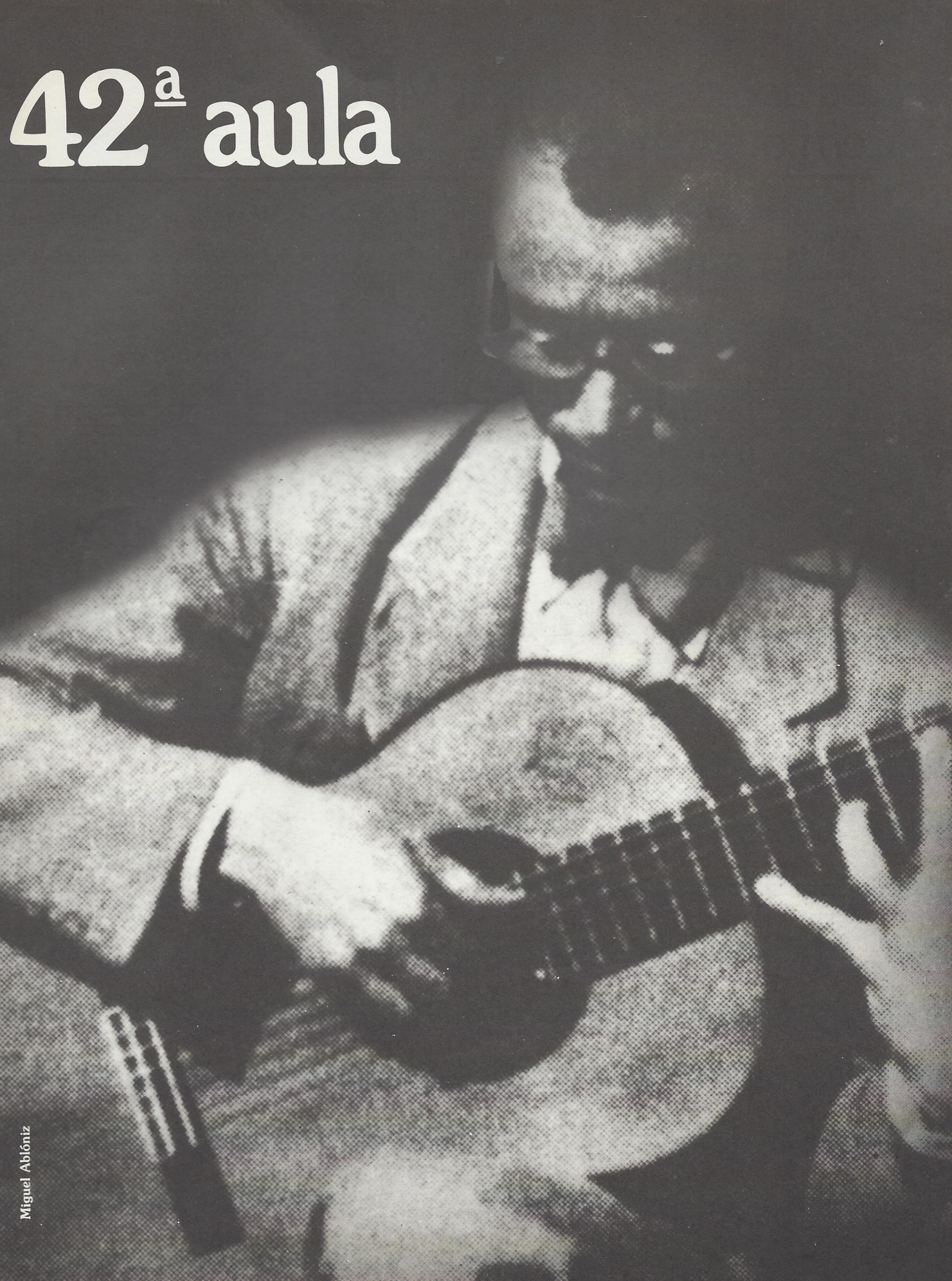

2.
MI9
MI♭6/9
MI9
MI♭6/9


MI9
MI♭6/9
MI9
RÉ♭6/9


MI♭6/9
MI9
RÉ♭–9
SOL♭7/6
DÓ9
SI6/9


FÁ–7/4
SI♭9
SOL–7/4
FÁ♯–7/4
SI9
RÉ♭6/9

42ª aula

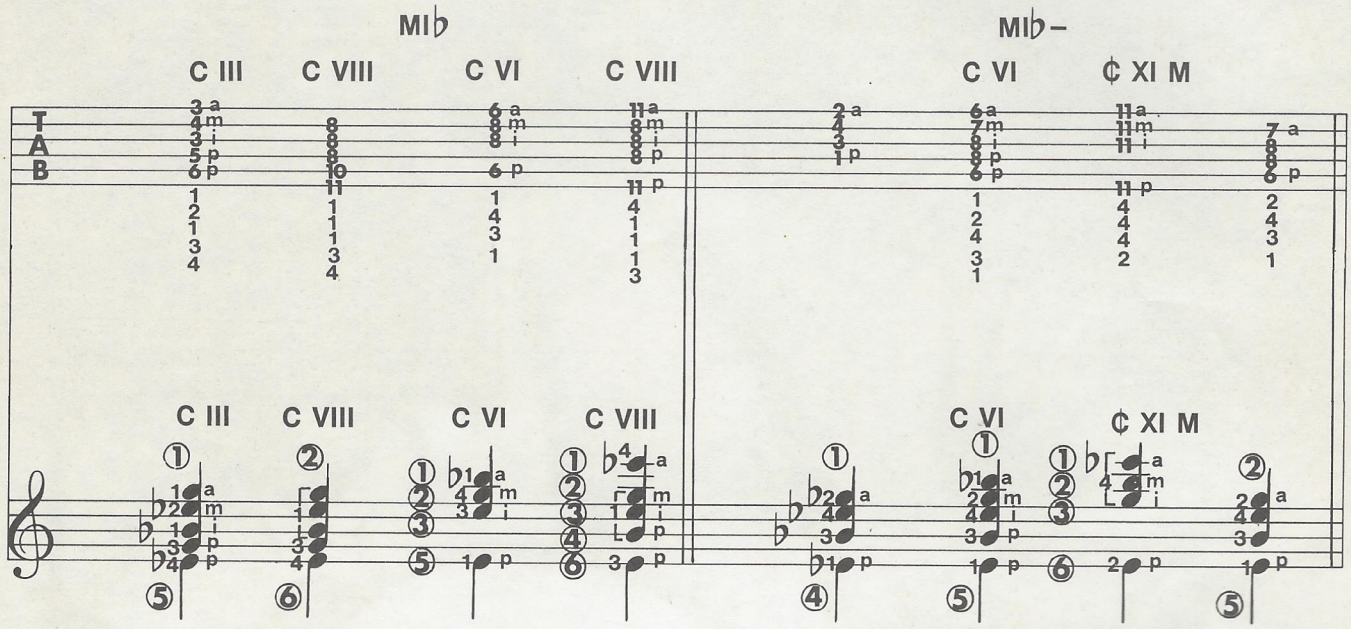


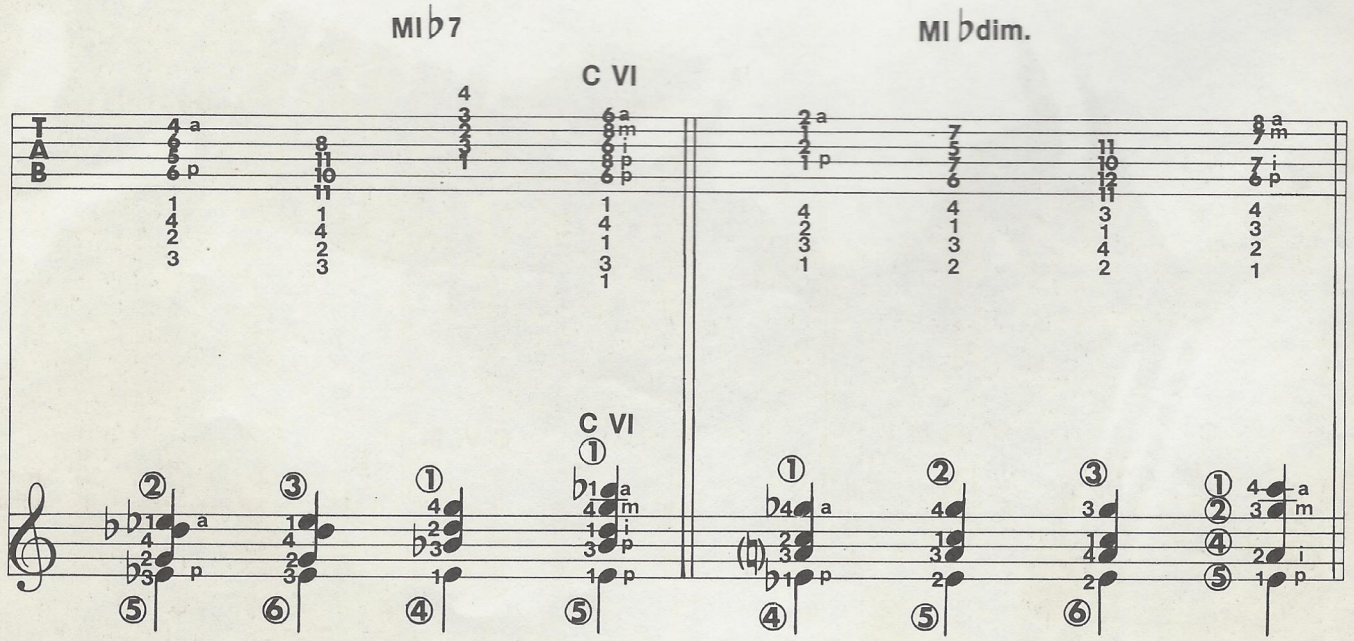
Miguel Ablóniz

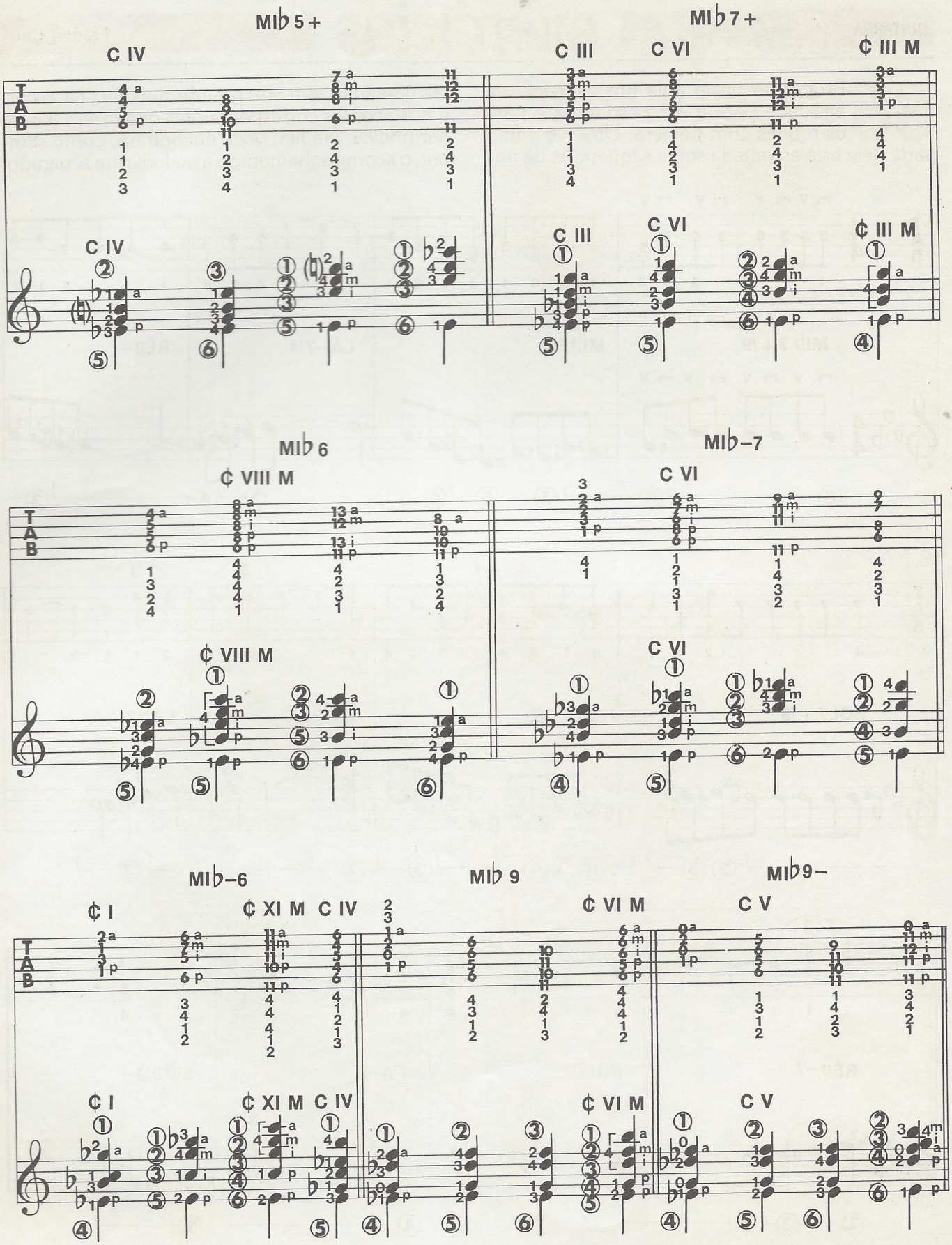
os acordes de MI BEMOL em outras posições

Vamos ampliar nosso conhecimento do acorde de mi bemol, que você verá exposto nas duas notações habituais. Na fita, Mario Gangi volta sua atenção para dois acordes: o quarto do quadro de mi bemol maior e o terceiro do de mi bemol menor com sexta.

Ouça os conselhos de Gangi. Serão muito úteis para uma execução perfeita.



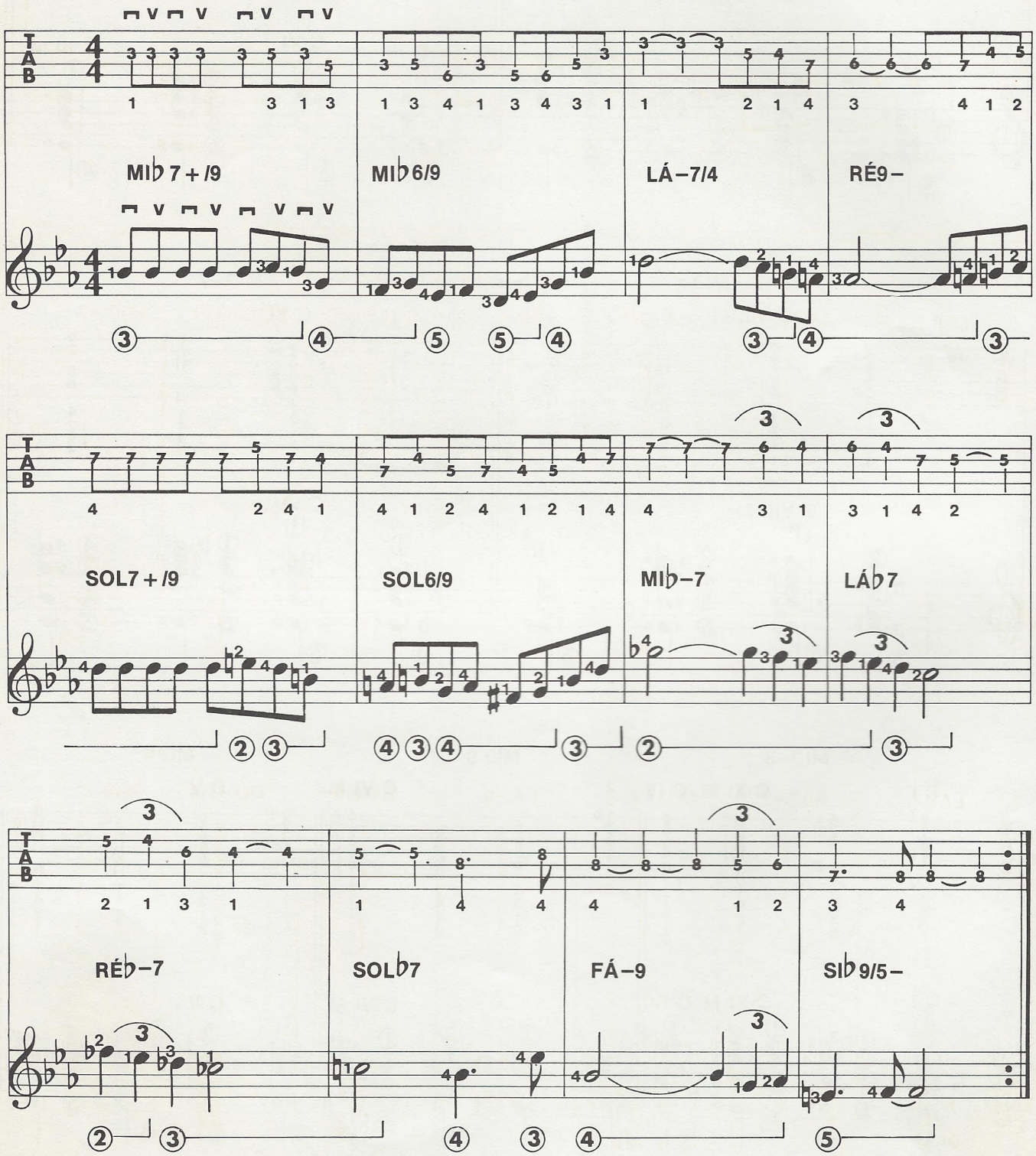



MI♭5+
C IV
MI♭7+
C III
C VI
¢ III M
MI♭6
¢ VIII M
MI♭–7
C VI
MI♭–6
¢ I
¢ XI M
C IV
MI♭9
¢ VI M
MI♭9–
C V

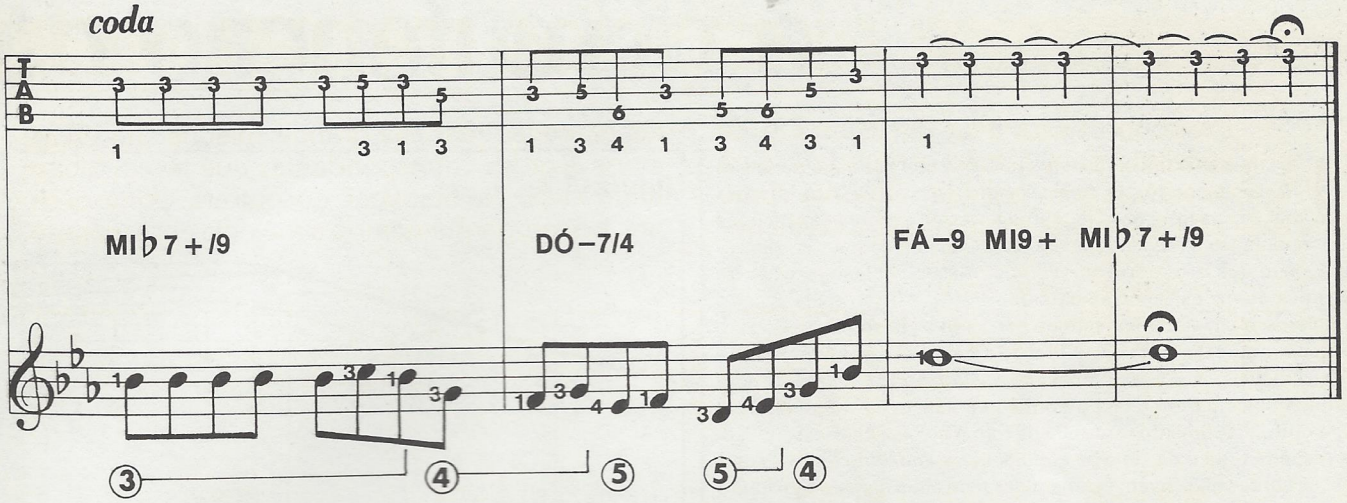
exercícios

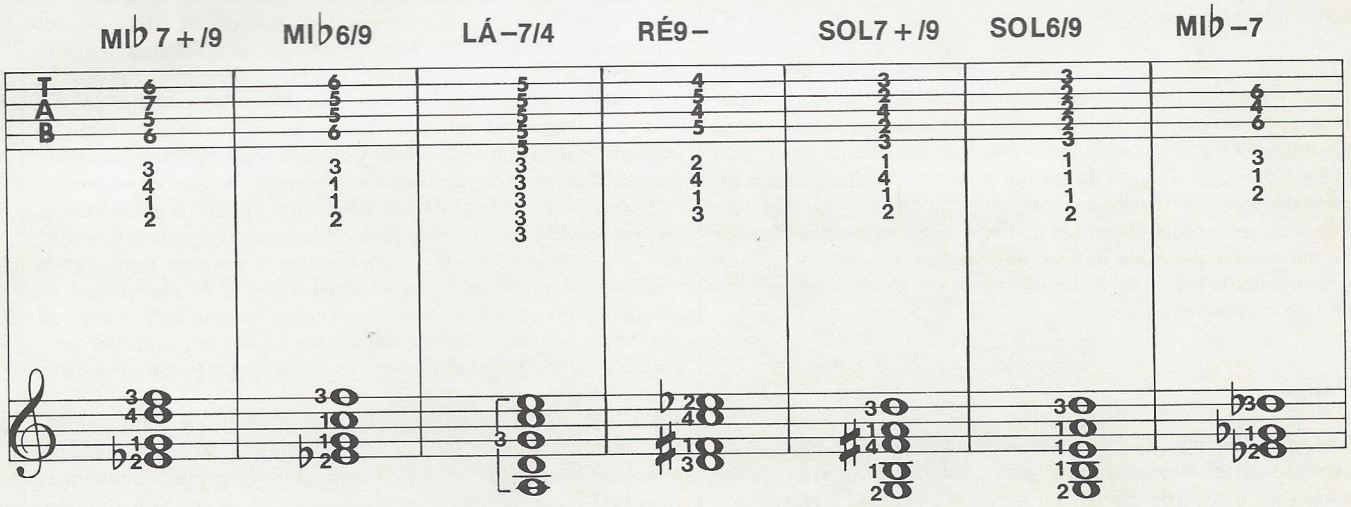
Franco Cerri

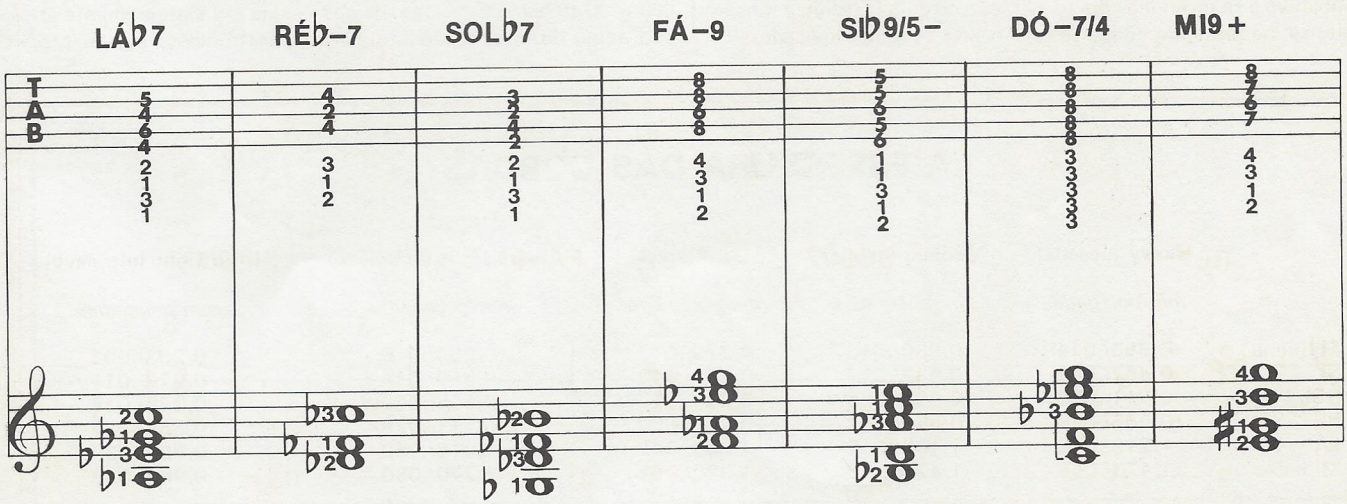
86 Proponho nesta aula um exercício de agilidade para a mão esquerda e para os toques com palheta. Observe como parte dele está assentada sobre seqüências de notas baseadas, em sua grande maioria, na escala e nos acordes correspondentes que fazem a base harmônica. Na fita, você encontrará, como sempre, o acompanhamento e a melodia em separado.



coda


MI♭7+/9
DÓ–7/4
FÁ–9 MI9+ MI♭7+/9


MI♭7+/9
MI♭6/9
LÁ–7/4
RÉ9–
SOL7+/9
SOL6/9
MI♭–7

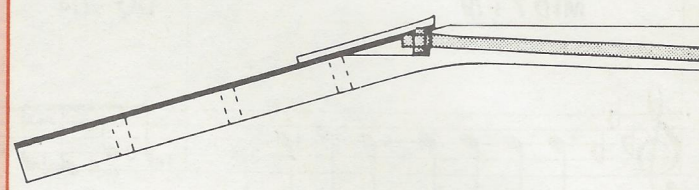

LÁ♭7
RÉ♭–7
SOL♭7
FÁ–9
SI♭9/5–
DÓ–7/4
MI9+

a manutenção da

Já vimos as normas fundamentais que permitem manter o violão em plena forma musical; podemos, então, nos questionar se sua irmã mais moderna apresenta problemas maiores ou menores, se é mais ou menos delicada para se manter eficiente. É claro que o instrumento elétrico, mais complexo, precisa de algumas atenções complementares.

A guitarra é um sistema misto de partes fixas (a estrutura de sustentação, ou seja, a caixa, o braço, a cabeça, o cavalete etc.) e partes móveis, isto é, as cordas, cuja vibração (devidamente sustentada pelas partes fixas) é confiada à execução do guitarrista. Para que o instrumento responda de forma precisa é necessário que se respeite toda uma série de condições de equilíbrio entre as partes; as cordas não devem ser mantidas nem altas demais nem muito baixas em relação à escala do instrumento; o braço, por sua vez, deve ter um determinado alinhamento em relação à caixa. O cavalete, com as regulagens de altura das cordas, contribui para garantir seu alinhamento correto em relação à estrutura do instrumento.

figura 1



Como regular o braço

A respeito do violão já vimos que boa parte dos instrumentos modernos tem um sistema de regulagem da posição do braço feito por meio de um tensor (figura 1), ou seja, uma *alma* interna do braço, que pode ser metálica ou de fibras elásticas. Devidamente colocada em tração, ela é capaz de corrigir eventuais deslocamentos do braço decorrentes do passar do tempo ou ainda de algum pequeno defeito de fabricação. Mesmo as guitarras elétricas construídas com um mínimo de qualidade têm sempre um sistema de correção do alinhamento do braço, assim como para os cavaletes reguláveis em altura e comprimento.

A ação

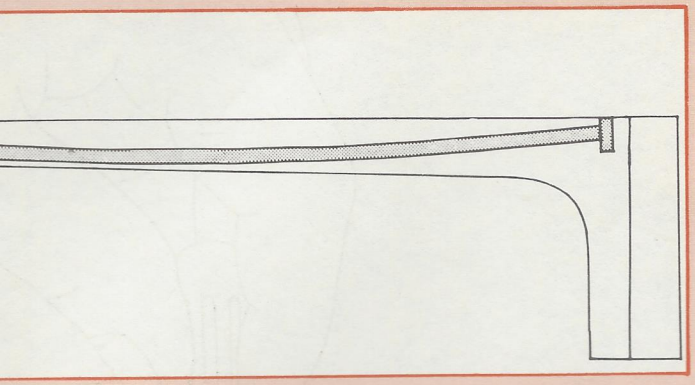
O cavalete com altura e comprimento reguláveis é praticamente indispensável nos instrumentos elétricos, tendo em vista que a chamada ação das cordas varia muito, dependendo das diversas exigências dos executantes. Antes de mais nada, é preciso saber o que é a ação. Com essa palavra (*action*, em inglês) os americanos indicam a distância entre as cordas e a escala. No que se refere à guitarra elétrica, a ação das cordas é um parâmetro absolutamente subjetivo e se relaciona com a utilização da guitarra, com a função que se lhe pretende confiar e com o tipo de corda utilizada.

Os solos de guitarra elétrica a que o rock nos habituou desde a metade dos anos 60, com as notas gritadas, de um fraseado que muitas vezes privilegia os pequenos intervalos de tom obtidos "puxando-se" as cordas, exigem um jogo de cordas, como é comumente chamado, "escalado". O que significa isso? Apresentamos abaixo uma tabela que indica as diferentes medidas (de espessura) das cordas utilizadas para as guitarras elétricas, segundo a denominação anglo-saxônica. Como se pode perceber, são grandes as diferenças de espessura entre os vários tipos de encordoamentos, e elas se manifestam depois que as cordas estão montadas na guitarra, por meio de suas diferentes distâncias em relação à escala. É indispensável regular a altura do cavalete (figura 2) de forma que cada corda tenha a melhor ação. (O W que aparece no sol indica que em todas as cordas, exceto na *ultra light*, o sol é do tipo recoberto. Você pode notar como o sol de uma *ultra light* coincide com a prima de uma *heavy*; as medidas estão em milímetros e em polegadas.)

Cada jogo de cordas tem uma função específica e, para simplificar, aqui está a explicação dos dois extremos: as cordas pesadas são adequadas à função rítmica de acompanhamento, enquanto as mais leves são normalmente preferidas para os solos. As diferentes espessuras das cordas também influem, de forma mínima mas decisiva, para uma correta afinação, sobre a distância real entre cavalete e capotasto; por isso, a maior parte das guitarras elétricas permite uma dupla correção, tanto em altura como em comprimento. O trabalho para uma afinação exata era extremamente árduo antes da invenção dos afinadores eletrônicos; atualmente,

A ESPESSURA DAS CORDAS

	Heavy (pesada)	Medium (média)	Light (leve)	Extra Light (extraleve)	Ultra Light (ultraleve)
	mm/polegadas	*mm/polegadas*	*mm/polegadas*	*mm/polegadas*	*mm/polegadas*
MI prima	0,356/.014	0,330/.013	0,279/.011	0,254/.010	0,203/.008
SI	0,457/.018	0,432/.017	0,381/.015	0,356/.014	0,279/.011
SOL	0,711/.028W	0,660/.026W	0,559/.022W	0,508/.020W	0,356/.014
RÉ	0,965/.038	0,863/.034	0,762/.030	0,711/.028	0,559/.022
LÁ	1,219/.048	1,168/.046	1,066/.042	1,016/.040	0,762/.030
MI baixo	1,473/.058	1,422/.056	1,320/.052	1,270/.050	0,965/.038



utilizando-se um dos pequenos aparelhos capazes de afinar um instrumento, é fácil, mesmo para um principiante, regular a distância do cavalete ao capotasto até o ponto em que tanto a corda solta como pressionada na décima segunda casa (ou seja, na oitava) emite exatamente a mesma nota. Os cavaletes reguláveis, com seu sistema de parafusos duplos para altura e comprimento, tendem a se estragar com o tempo: os mecanismos enferrujam e perdem a capacidade de responder aos comandos. Nesse momento devem ser substituídos, e a operação é relativamente fácil, desde que o cavalete novo seja idêntico ao anterior, o que permite aproveitar os mesmos furos no corpo da guitarra. Para isso, basta retirar as cordas, retirar com cuidado os parafusos de fixação, colocar o novo cavalete e aparafusar outra vez, sempre com muito cuidado, pois os furos se espanam facilmente. Nesse caso, será indispensável recorrer a um especialista, que irá tapá-los para depois refazê-los na medida certa.

Antes de tratar de operações que são específicas da guitarra elétrica, lembramos que é sempre bom cumprir as regras gerais, que valem inclusive para os instrumentos acústicos, ou seja, nunca expô-los ao calor direto do sol, não deixá-los perto de fontes de calor, evitar oscilações bruscas de temperatura e de umidade, enxugar com um pano a escala toda vez que tocar o instrumento e providenciar uma limpeza cuidadosa de toda a guitarra pelo menos três vezes ao ano.

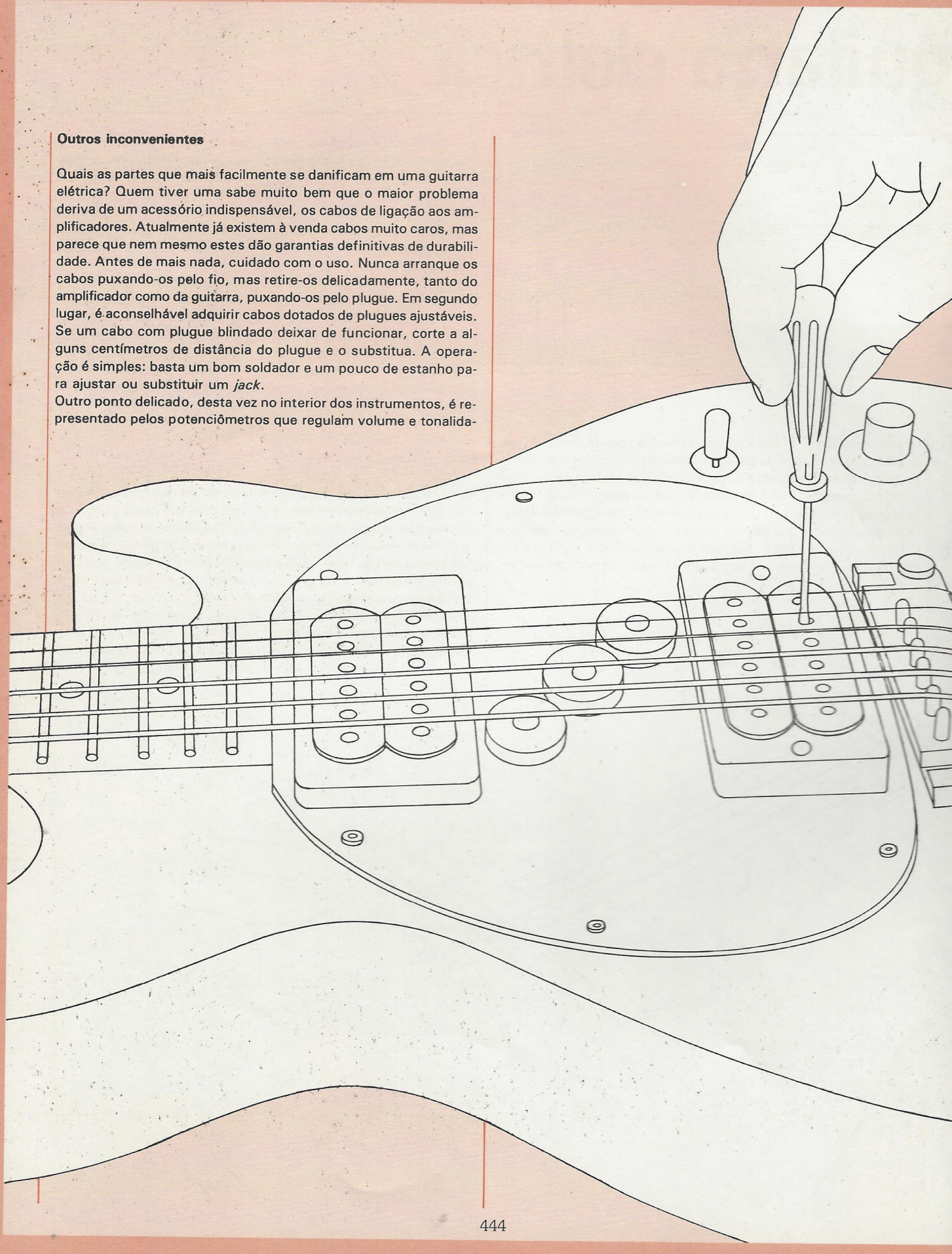
Como regular os pick ups

Há diversos sistemas de regulagem da altura dos pólos dos *pick ups*; alguns prevêem que cada pólo (são seis, um para cada corda) termine com um parafuso que permita a regulagem da altura (figura 3). Este é o sistema mais simples; afastando ou aproximando das cordas do seu respectivo pólo é possível privilegiar, segundo a preferência, as cordas graves ou as agudas. Outros instrumentos têm um sistema de parafusos em todo o corpo do *pick up* que permite certa orientação para as cordas agudas ou graves. Ao efetuar tais regulagens, tenha sempre a certeza de que ao tocar a nota mais aguda sobre a escala do instrumento a corda não encoste no *pick up*, provocando ruídos extremamente incômodos.

figura 2

Outros inconvenientes

Quais as partes que mais facilmente se danificam em uma guitarra elétrica? Quem tiver uma sabe muito bem que o maior problema deriva de um acessório indispensável, os cabos de ligação aos amplificadores. Atualmente já existem à venda cabos muito caros, mas parece que nem mesmo estes dão garantias definitivas de durabilidade. Antes de mais nada, cuidado com o uso. Nunca arranque os cabos puxando-os pelo fio, mas retire-os delicadamente, tanto do amplificador como da guitarra, puxando-os pelo plugue. Em segundo lugar, é aconselhável adquirir cabos dotados de plugues ajustáveis. Se um cabo com plugue blindado deixar de funcionar, corte a alguns centímetros de distância do plugue e o substitua. A operação é simples: basta um bom soldador e um pouco de estanho para ajustar ou substituir um *jack*.
Outro ponto delicado, desta vez no interior dos instrumentos, é representado pelos potenciômetros que regulam volume e tonalida-



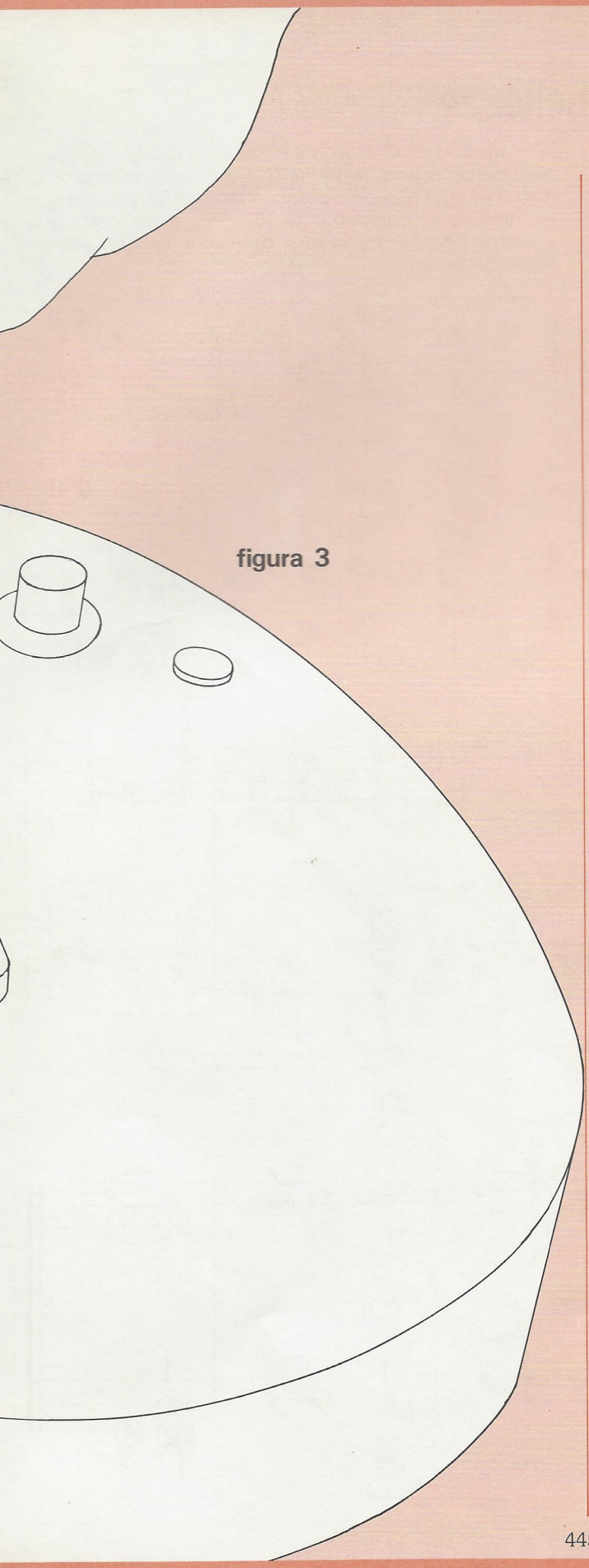


figura 3

de. Mas a poeira e a umidade podem provocar chiados durante o uso; quando isso acontece, é preciso desmontar as coberturas de plástico e limpá-las com produtos específicos. A substituição dos potenciômetros, ao contrário, é uma operação um tanto delicada que deve ficar a cargo de um técnico. Trata-se de abrir as coberturas da parte elétrica do instrumento, executar algumas soldas, nada de particularmente complicado, mas, de qualquer forma, aconselhável somente àqueles que têm um mínimo de experiência com equipamentos elétricos.

Já falamos em ruídos que podem ser produzidos pelos potenciômetros e como eliminá-los; mas, quando se utilizam instrumentos elétricos, muitas vezes teremos de enfrentar outros tipos de distúrbios. Eliminá-los, uma vez que se tenha conseguido localizá-los, é, na maioria das vezes, fácil. Só que o verdadeiro problema consiste exatamente em encontrar a fonte desses distúrbios.

As origens podem ser as mais diversas: uma chave mal aparafusada ou mesmo uma cobertura de *pick up* mal aparafusada, uma corda muito baixa que encoste nos *pick ups*, um fio no interior do sistema elétrico que, ao se mover, provoque tais distúrbios. Para localizar a fonte desses distúrbios é preciso proceder por tentativas; por exemplo, segurar as chaves imóveis com uma das mãos, prestando atenção se com isso o ruído cessa. Verificar, a seguir, ainda pelo mesmo sistema manual, se a origem do distúrbio está no aparafusamento imperfeito de um *pick up*; controlar a altura das cordas e assim por diante. Localizada a causa, muitas vezes o conserto exige apenas uma chave de fenda ou um pedaço de fita isolante.

Como melhorar seu instrumento

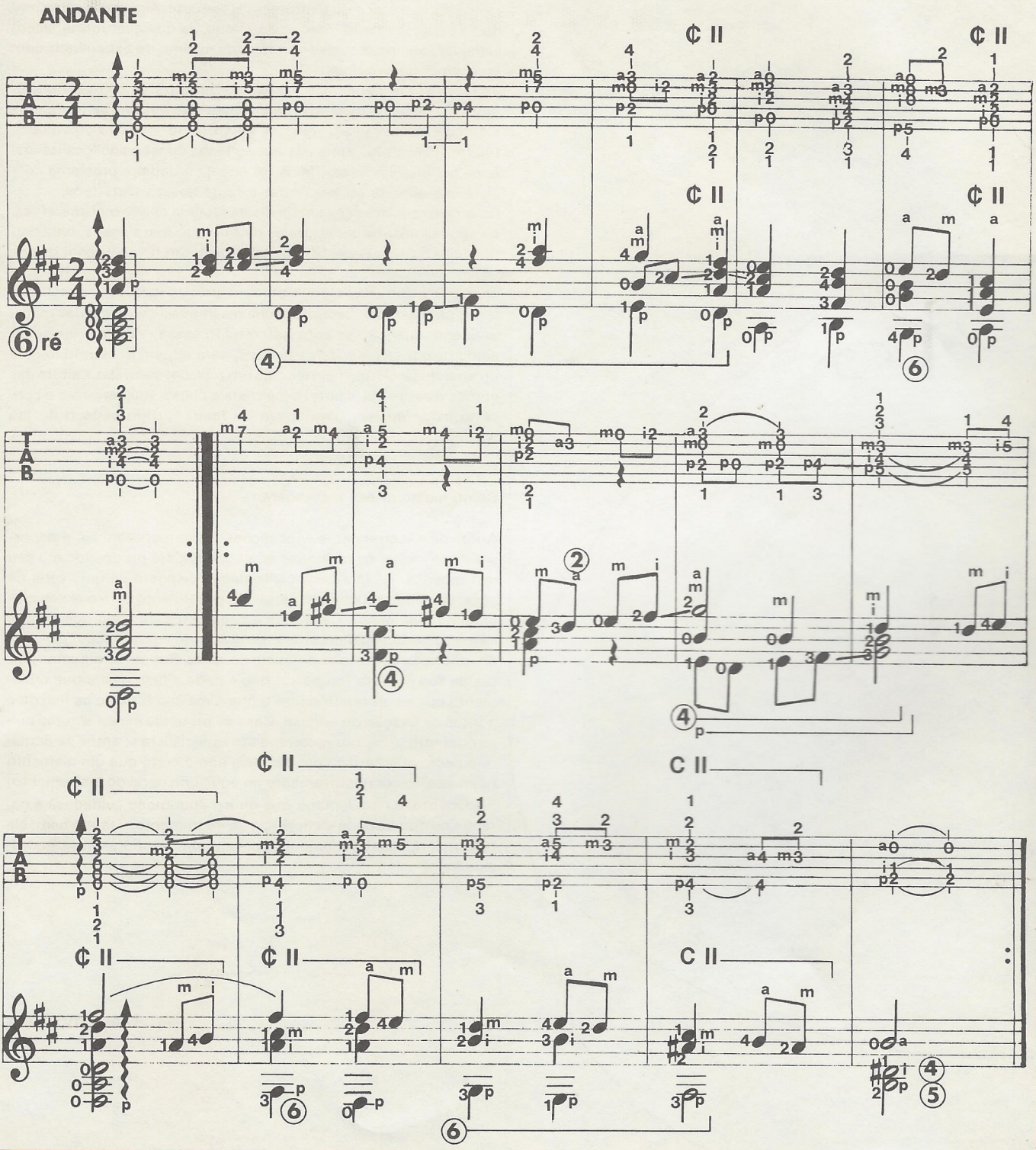
Antes de encerrar estas explicações sobre manutenção, é necessário mencionar as melhorias que você poderá proporcionar a seu instrumento. As lojas especializadas já dispõem de uma série de acessórios que substituem partes do instrumento para que seu rendimento seja maior. Cavaletes e capotastos de latão que melhoram a sustentação das cordas, favorecendo sua vibração; *pick ups* de reposição com maior potência de saída. Substituir algumas partes de sua guitarra (ou baixo) não é nada difícil, desde que o elemento que se pretenda inserir tenha a mesma forma e os mesmos pontos de fixação do original. Caso se pretenda inserir alguma coisa diferente, é melhor recorrer a um especialista e, antes de adquirir a peça, orientar-se com ele, pois não é certo que um elemento novo se encaixe positivamente no equilíbrio geral do instrumento.

Finalmente, é bom lembrar que uma manutenção cuidadosa é garantia de durabilidade e eficiência do instrumento. Trate-o bem: ele responderá satisfatoriamente por um bom tempo às suas necessidades.

Massimo Villa

Vaghe bellezze

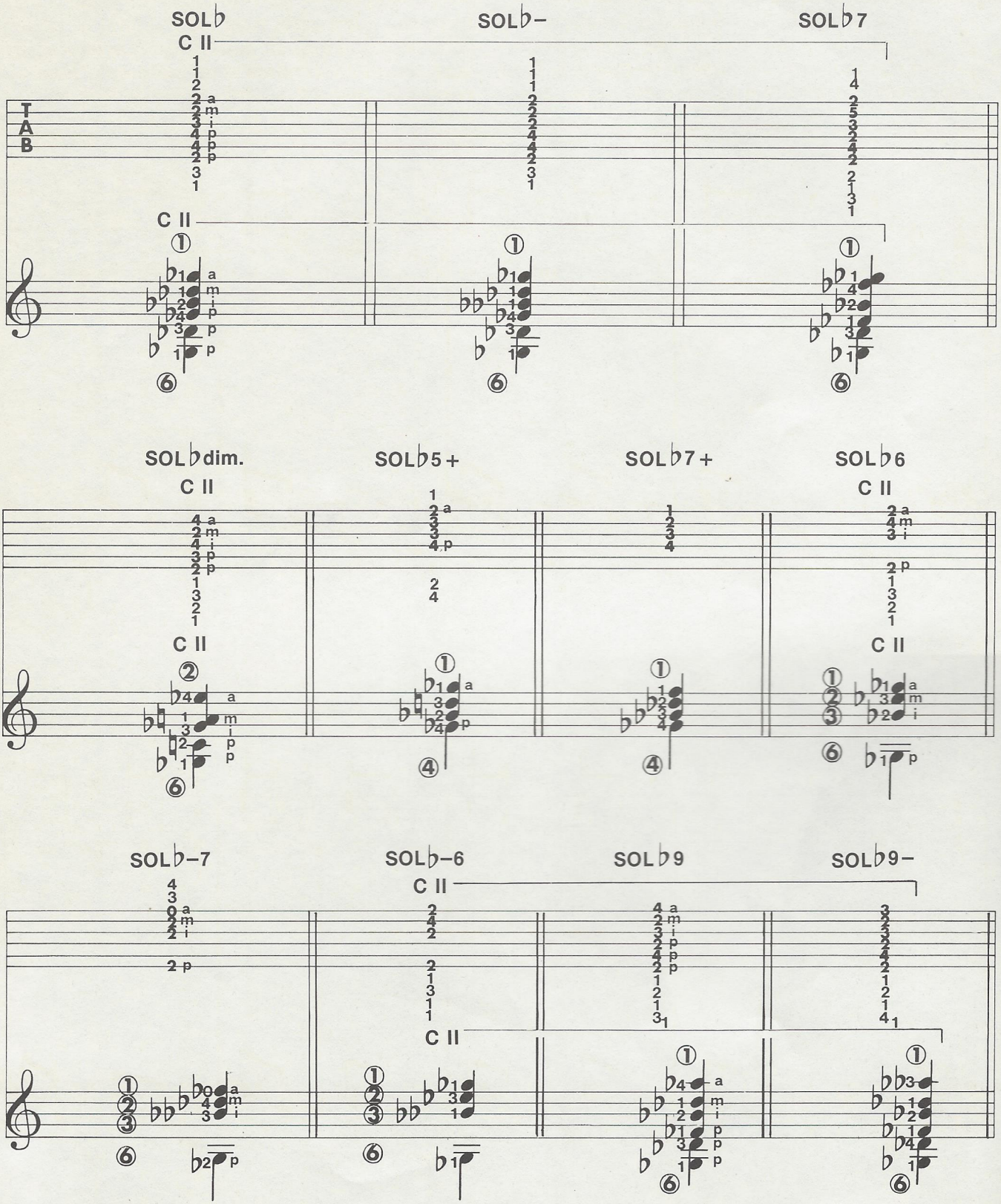
... et bionde trecce d'oro, vedi che per ti moro (*Vagas belezas... e louras tranças de ouro, veja que por ti morro*). Este é o título completo, e muito poético, do primeiro trecho da *Suíte* para alaúde apresentada na fita cassete. Antes de tocá-lo você deve afinar a sexta corda — *mi* — em *ré*, abaixando sua afinação original. Você fez o mesmo na *Galharda* de Vincenzo Galilei. Ouvindo novamente o lado B da fita 3, você pode realizar essa operação com a ajuda de Mario Gangi. A serpentina que se encontra no primeiro e no 13º compassos indica que o acorde é arpejado, ou seja, cada som deve ser ouvido separadamente.



43ª aula

Emilio Pujol

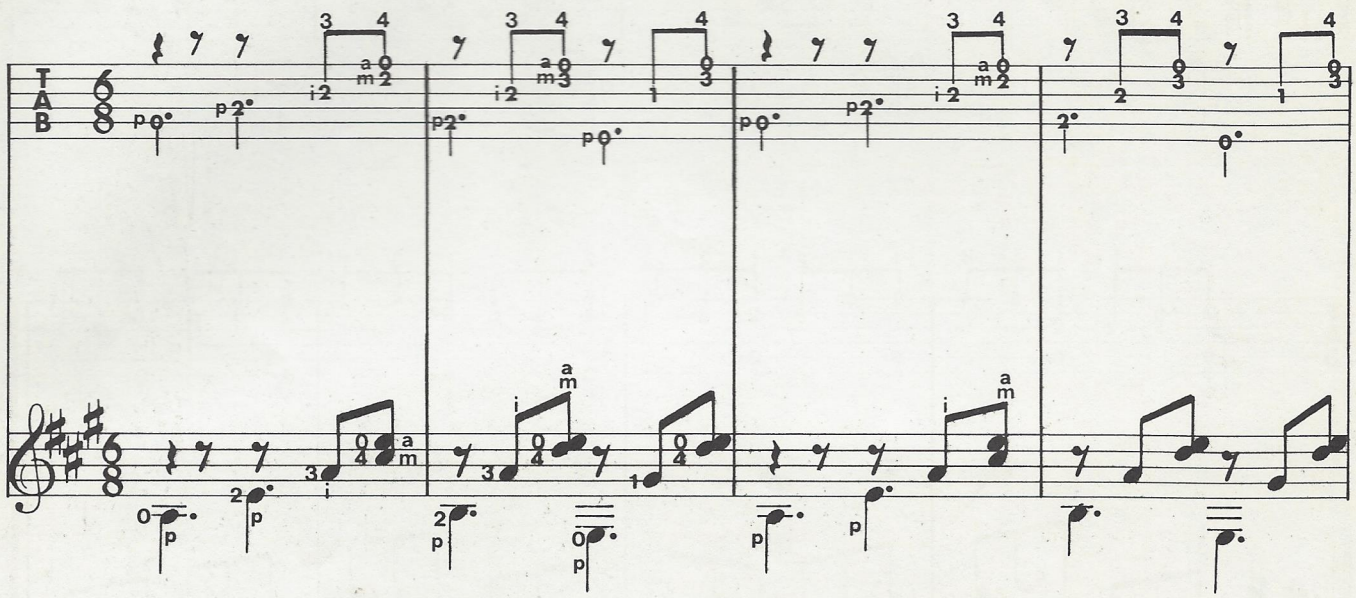
os acordes de SOL BEMOL

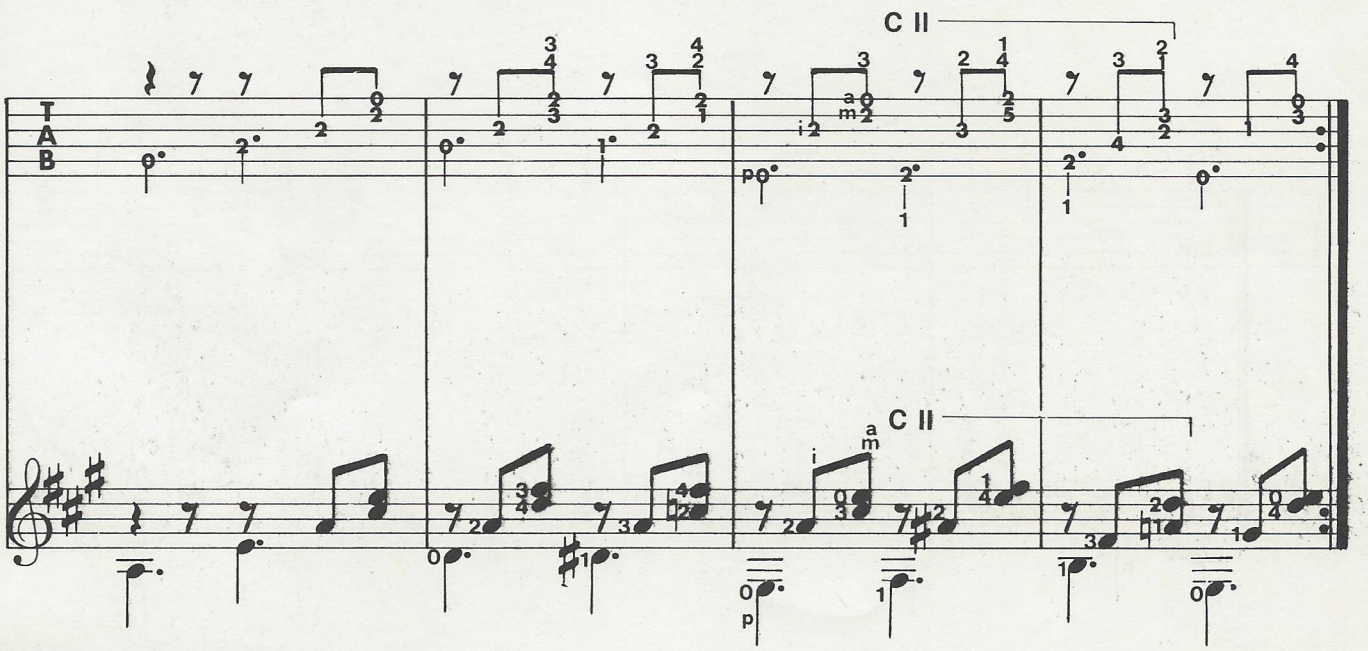


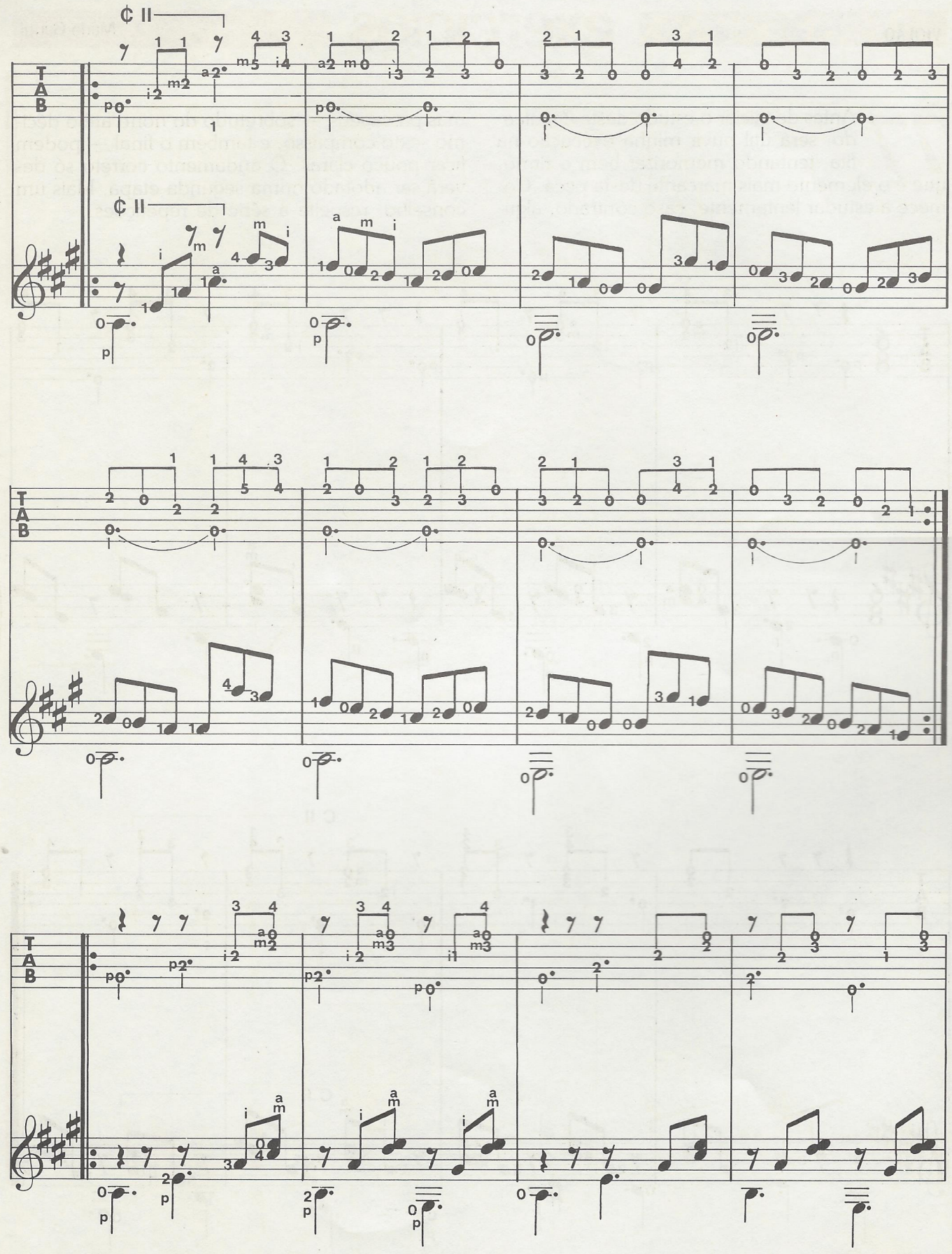
exercícios

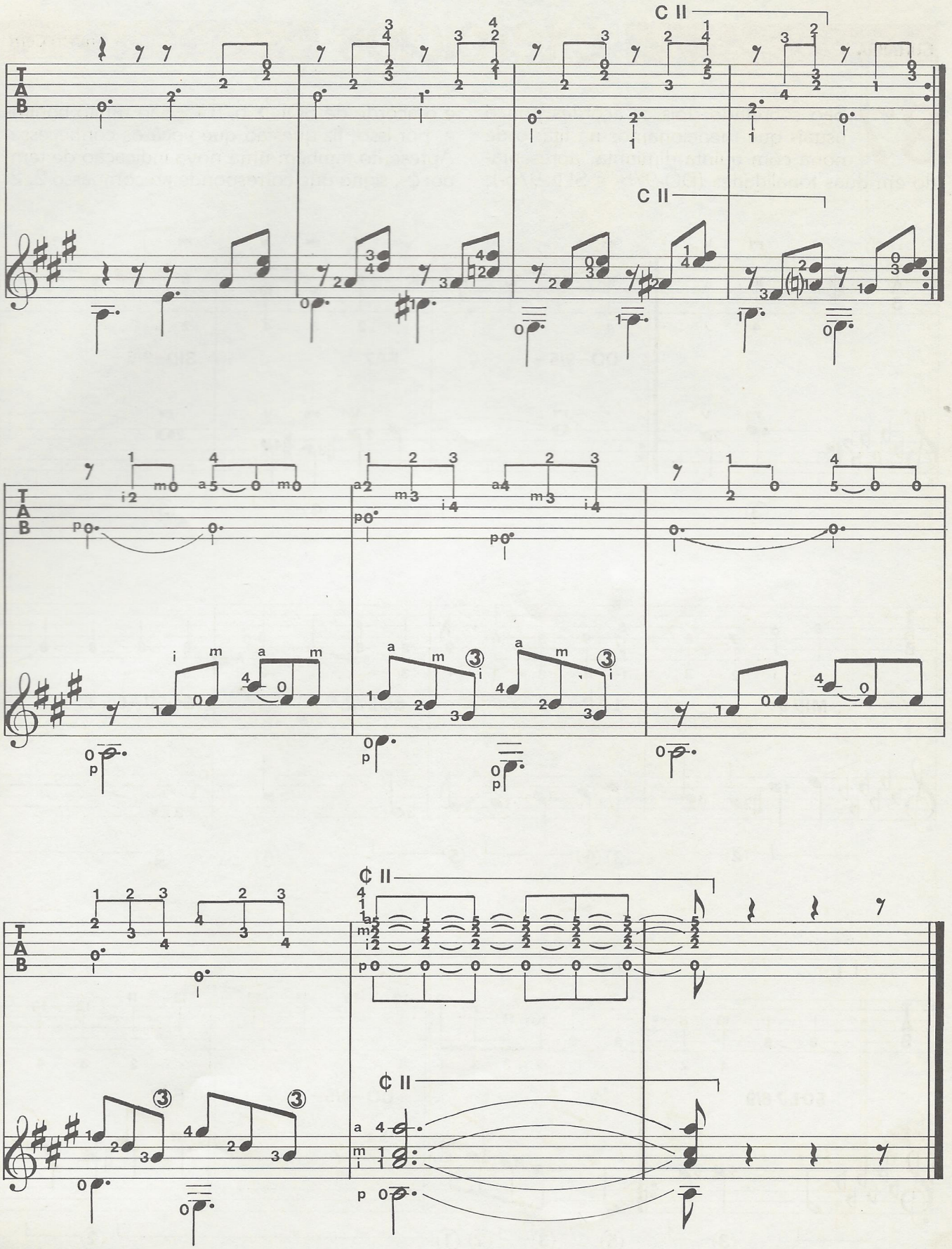
Mario Gangi

77 Antes de iniciar o estudo deste *Zapateado*, será útil ouvir minha execução na fita, tentando memorizar bem o ritmo, que é o elemento mais marcante desta peça. Comece a estudar lentamente; caso contrário, algumas passagens — sobretudo do nono até o décimo sexto compasso, e também o final — podem ficar pouco claras. O andamento correto só deverá ser adotado numa segunda etapa. Mais um conselho: respeite a série de repetições.





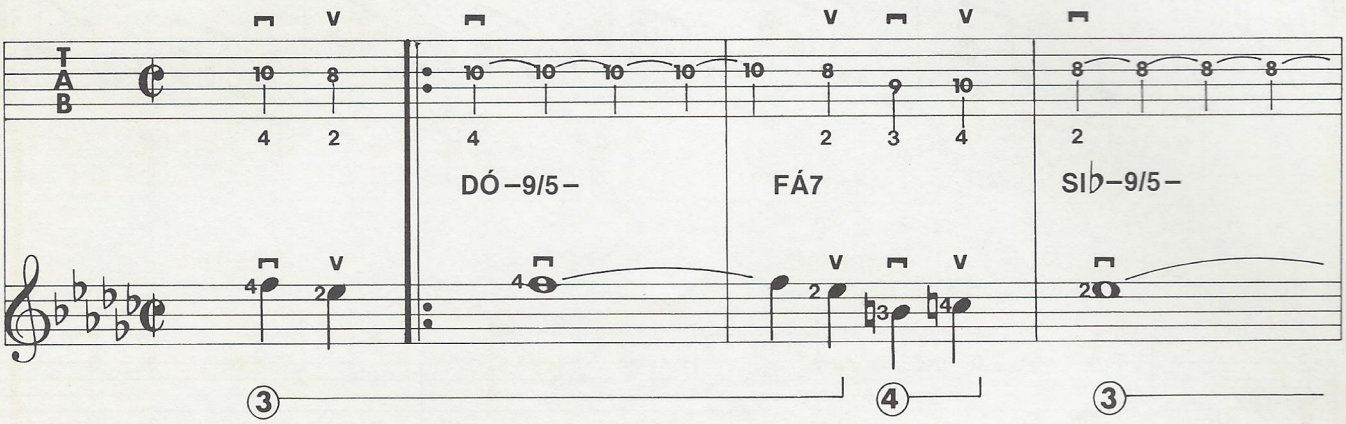

T
A
B

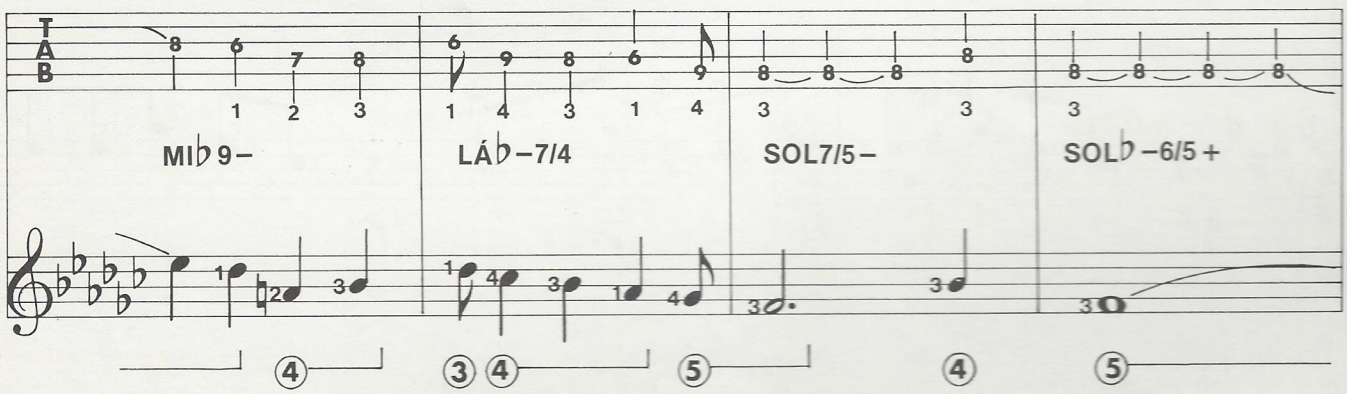

C II
C II
C II
C II

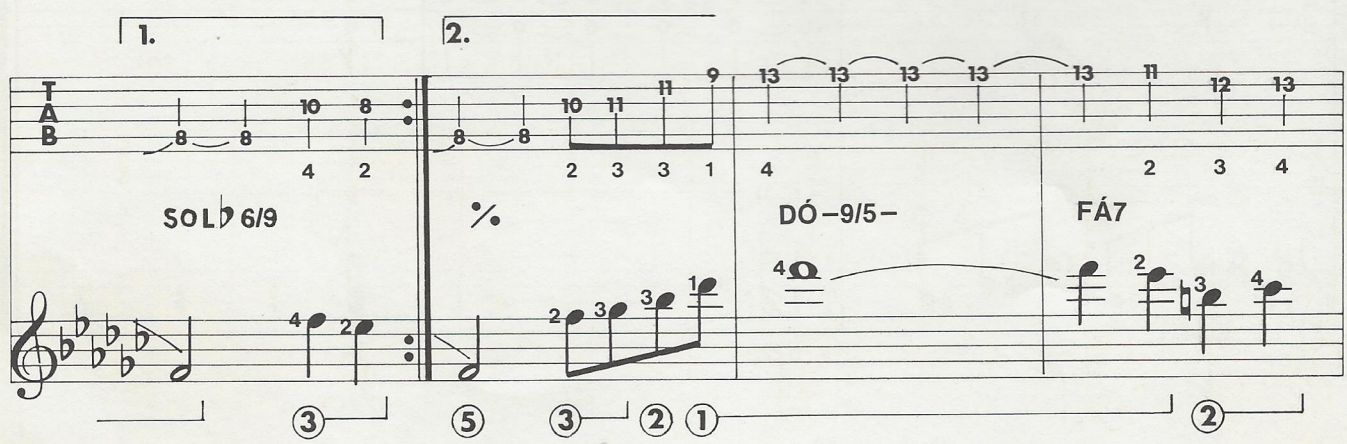
exercícios

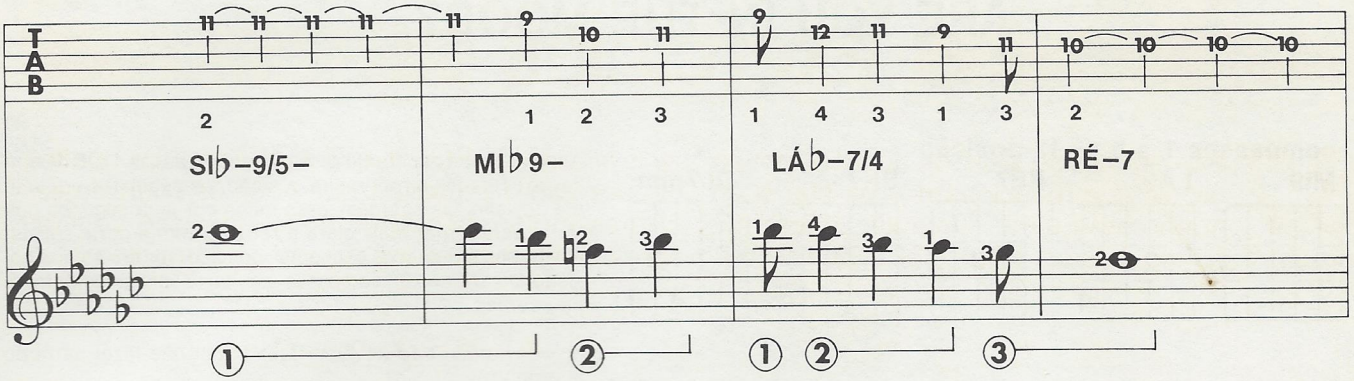
Franco Cerri

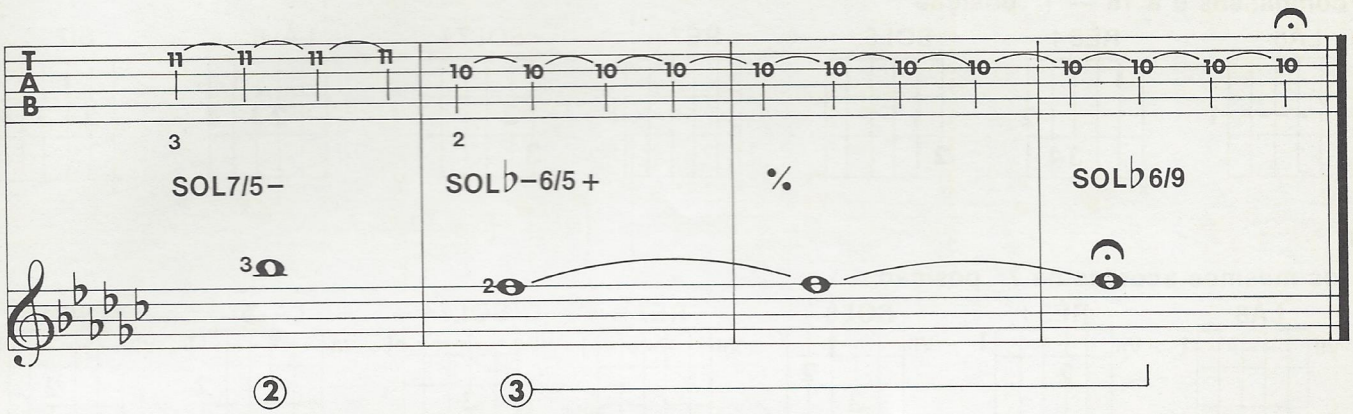
87 São sobretudo dois os acordes pouco usuais que mencionamos na fita: o de nona com quinta diminuta, apresentado em duas tonalidades (DÓ-9/5- e SI♭-9/5-), e o acorde de SOL♭-6/5+. São muito bonitos e, por isso, fiz questão que você os conhecesse. Apresento também uma nova indicação de tempo: ¢, signo que corresponde ao compasso 2/2.

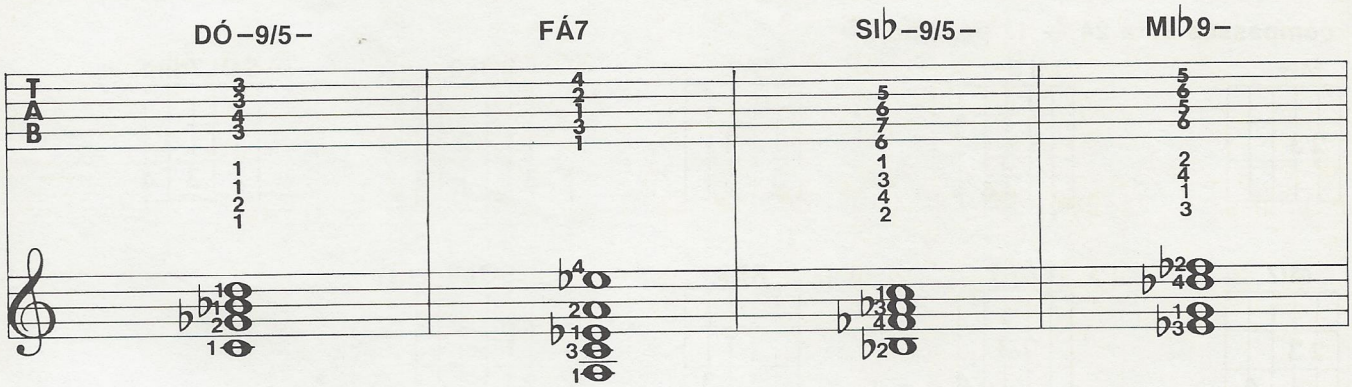


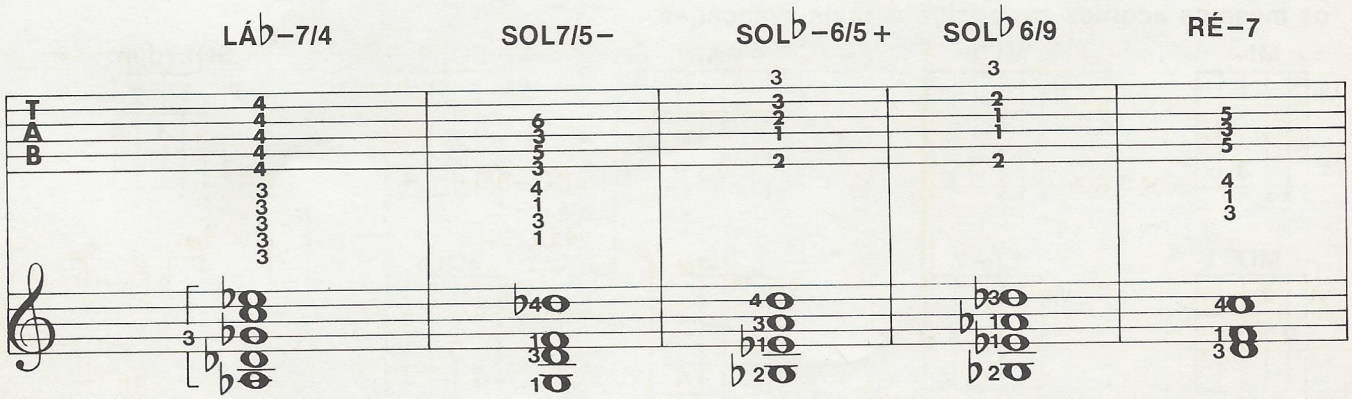





SI♭–9/5–
MI♭9–
LÁ♭–7/4
RÉ–7

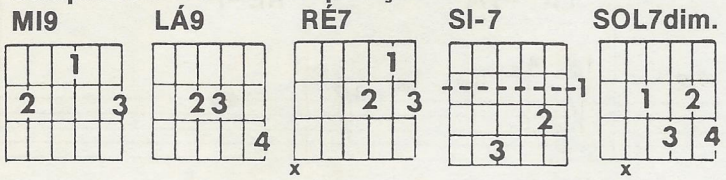

SOL7/5–
SOL♭–6/5+
%
SOL♭6/9


DÓ–9/5–
FÁ7
SI♭–9/5–
MI♭9–


LÁ♭–7/4
SOL7/5–
SOL♭–6/5+
SOL♭6/9
RÉ–7

ARE YOU IN THE MOOD?

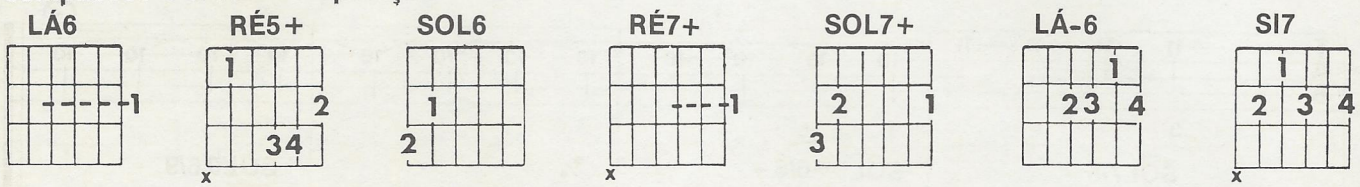
compassos 1 a 8 — 1ª posição



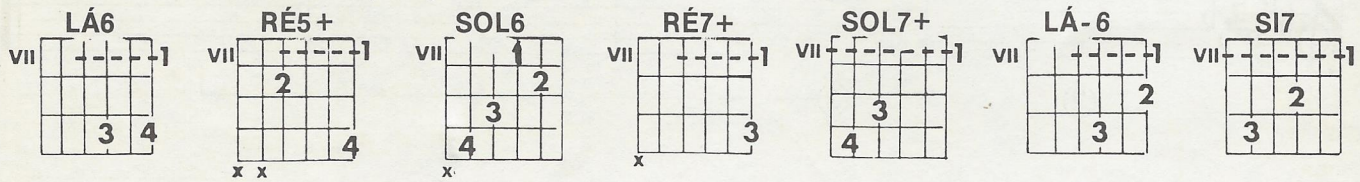
A tablatura traz somente o solo; os compassos 1 a 8 devem ser executados em primeira posição, os seguintes em sétima posição. Os acordes serão feitos por uma segunda guitarra; para tornar mais clara a relação com a parte solista, ilustramos também os esquemas dos acordes em sétima posição. Do 17º ao 20º compasso a guitarra solista também toca acordes.

(**x** = nota que ***não*** deve ser tocada por não fazer parte do acorde.)

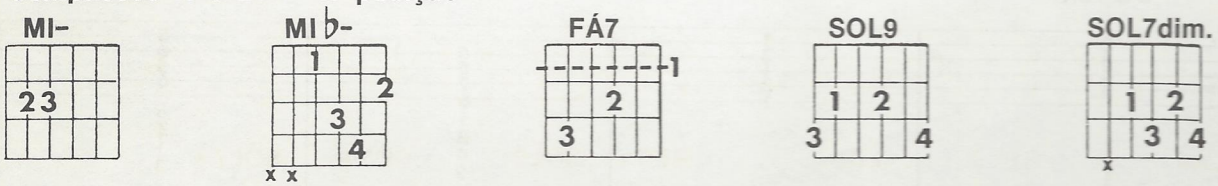
compassos 9 a 16 — 1ª posição

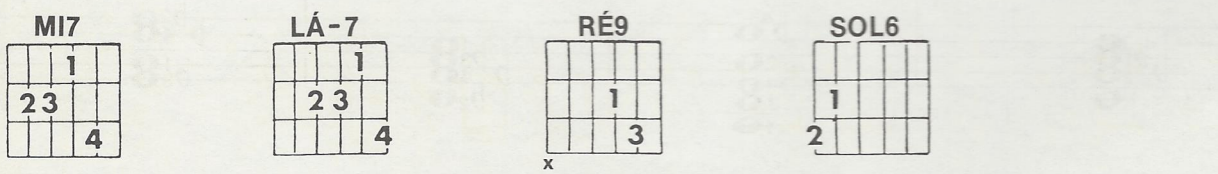


os mesmos acordes na 7ª posição

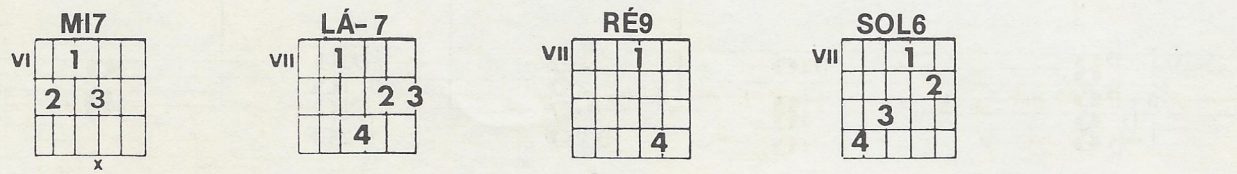


compassos 17 a 24 — 1ª posição

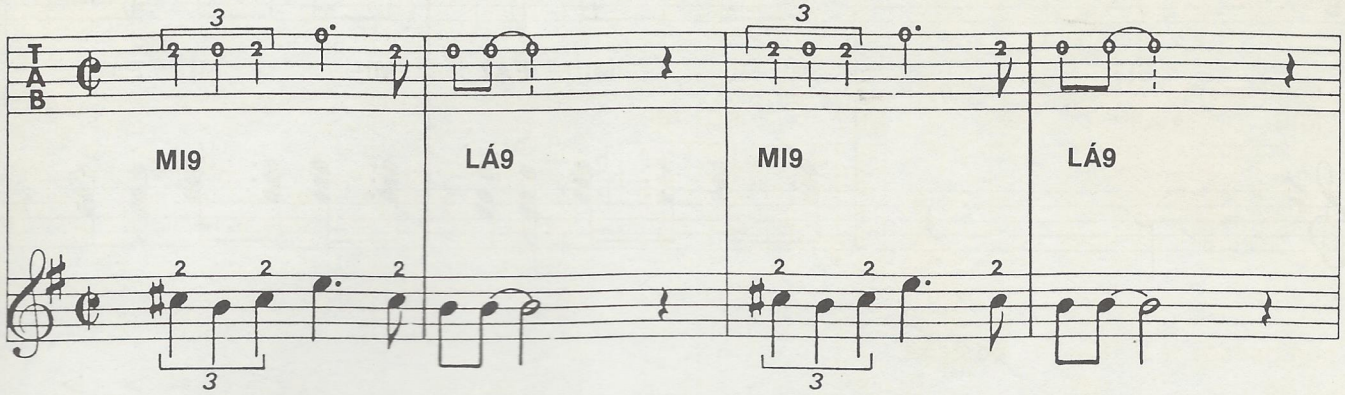


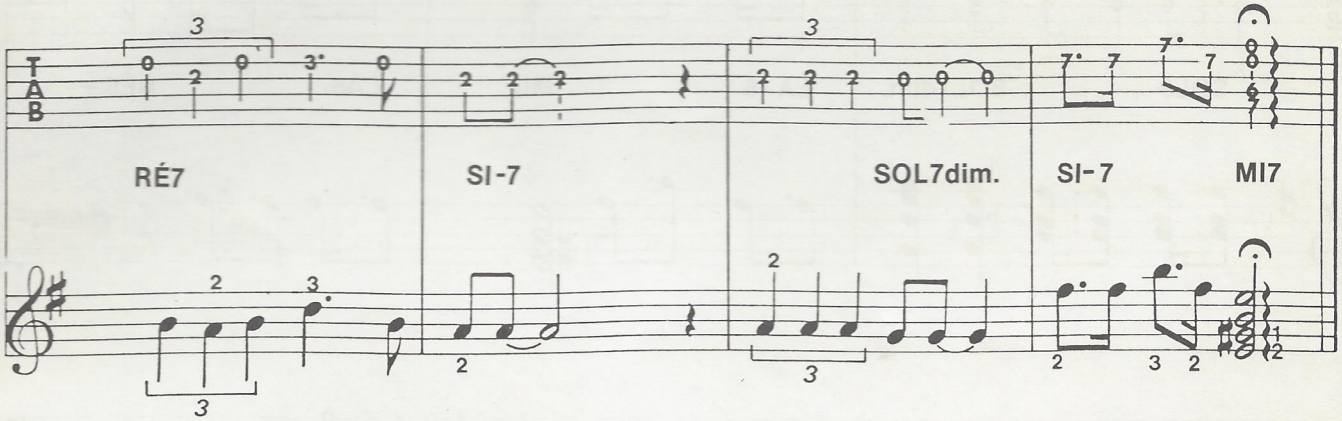


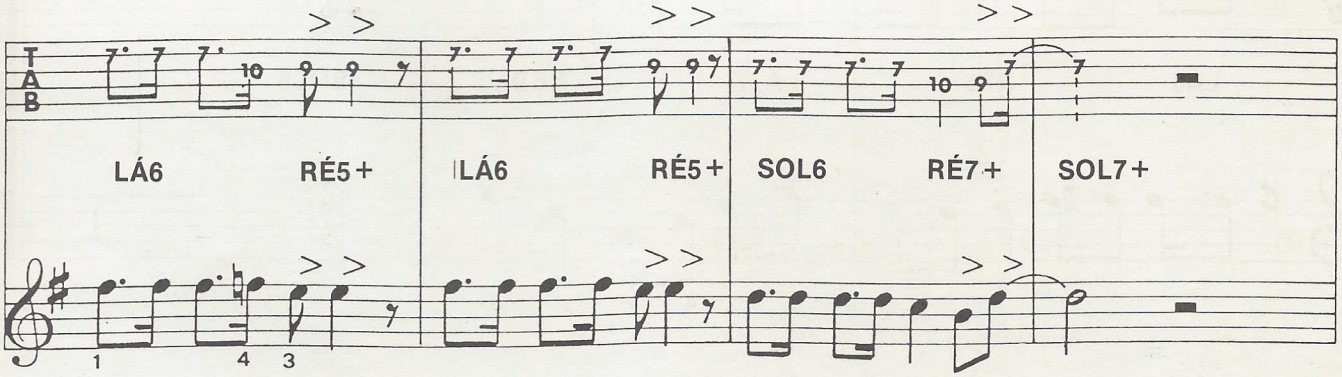
os mesmos acordes em posições mais avançadas

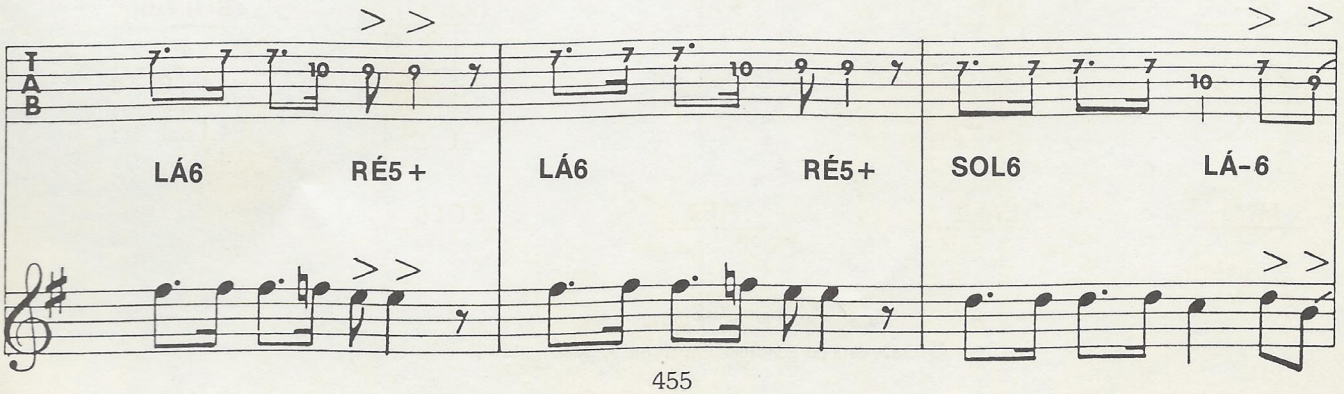


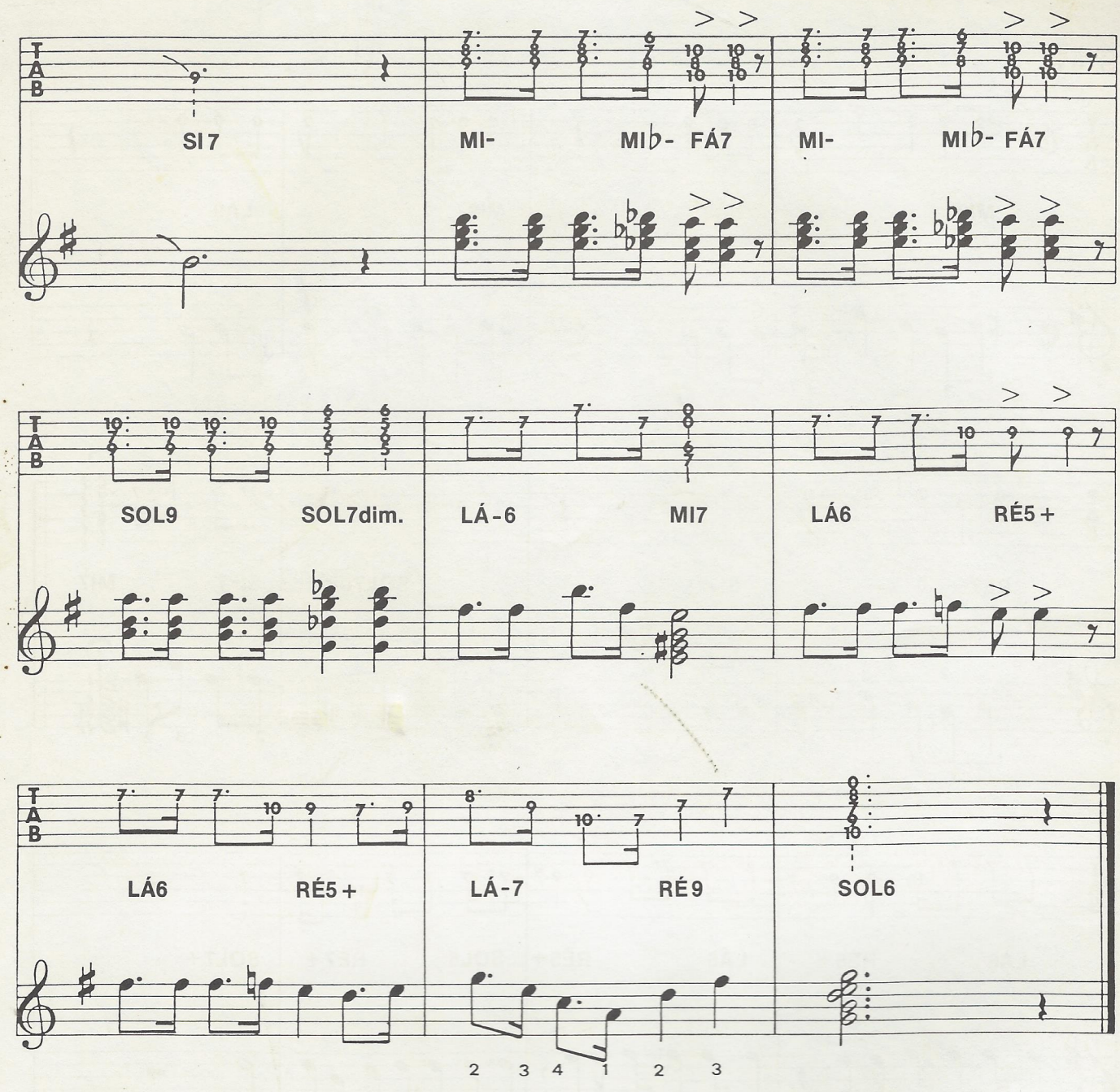
Slow


MI9
LÁ9
MI9
LÁ9


RÉ7
SI-7
SOL7dim.
SI-7
MI7

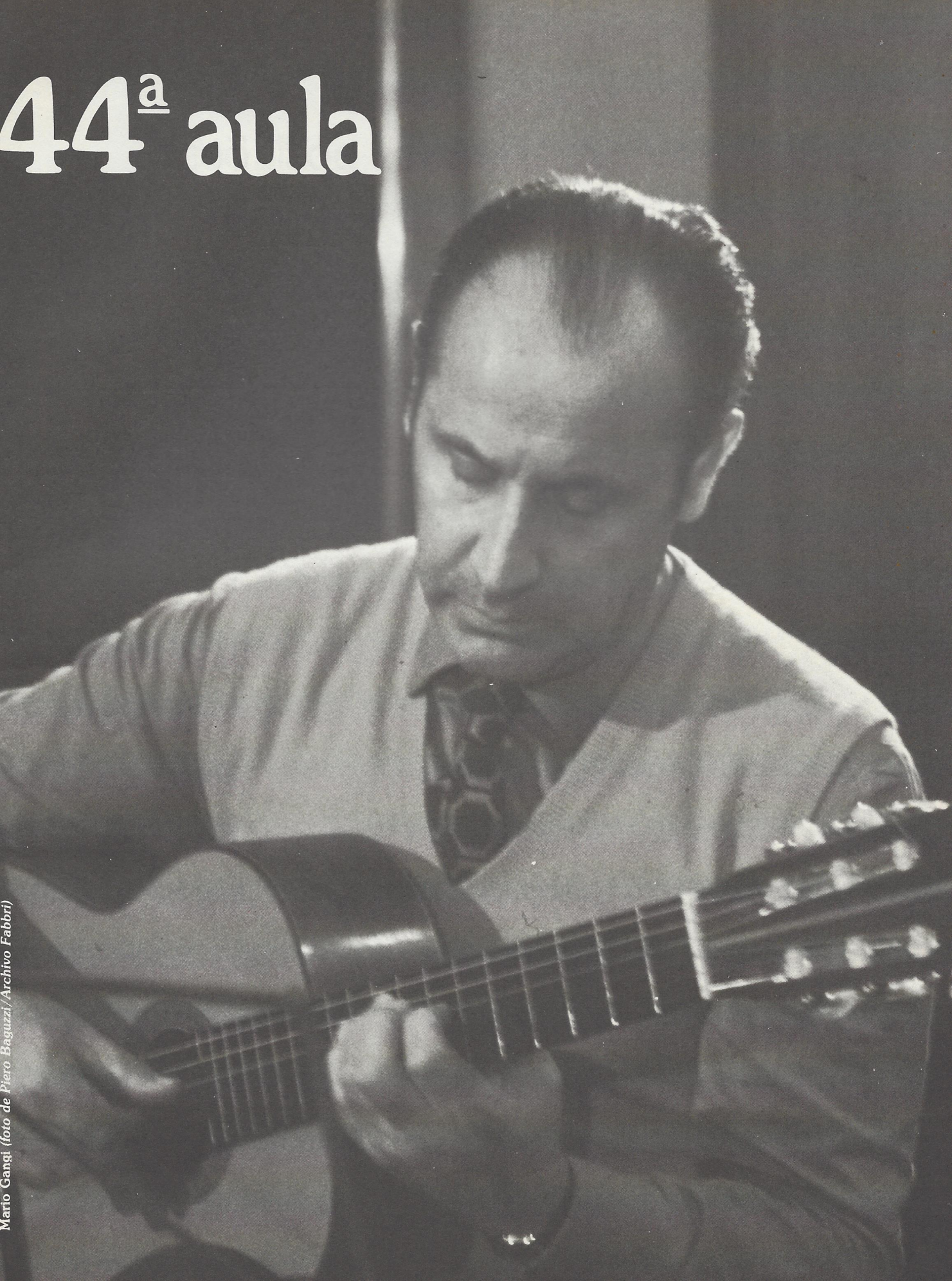

LÁ6
RÉ5+
LÁ6
RÉ5+
SOL6
RÉ7+
SOL7+


LÁ6
RÉ5+
LÁ6
RÉ5+
SOL6
LÁ-6



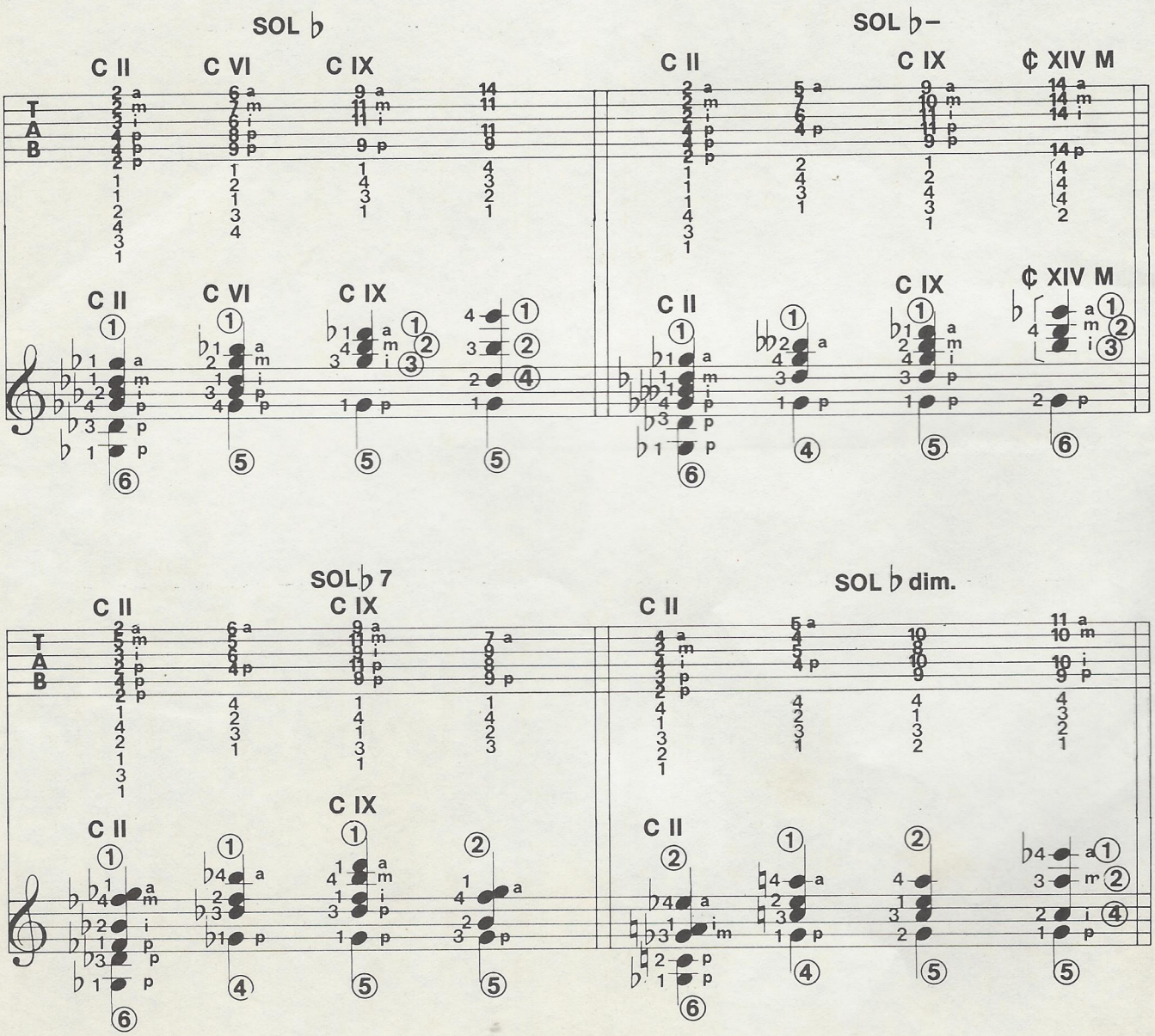
Transcrição e notas de Claudia Gallone.
© 1982, Gruppo Editoriale Fabbri S.p.A., Milão, Itália.

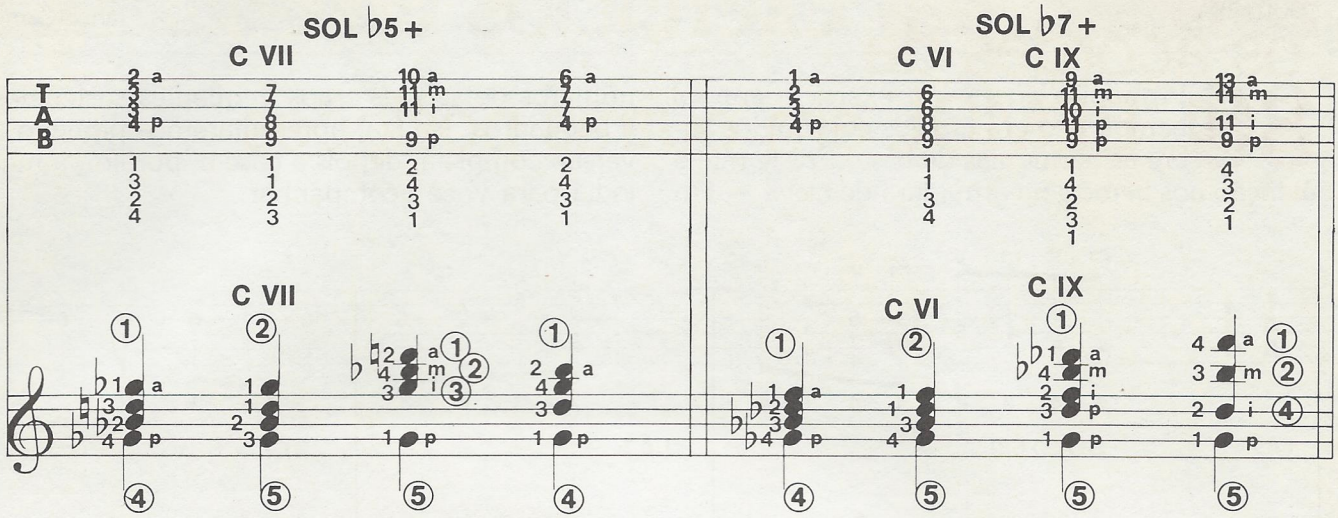
44ª aula

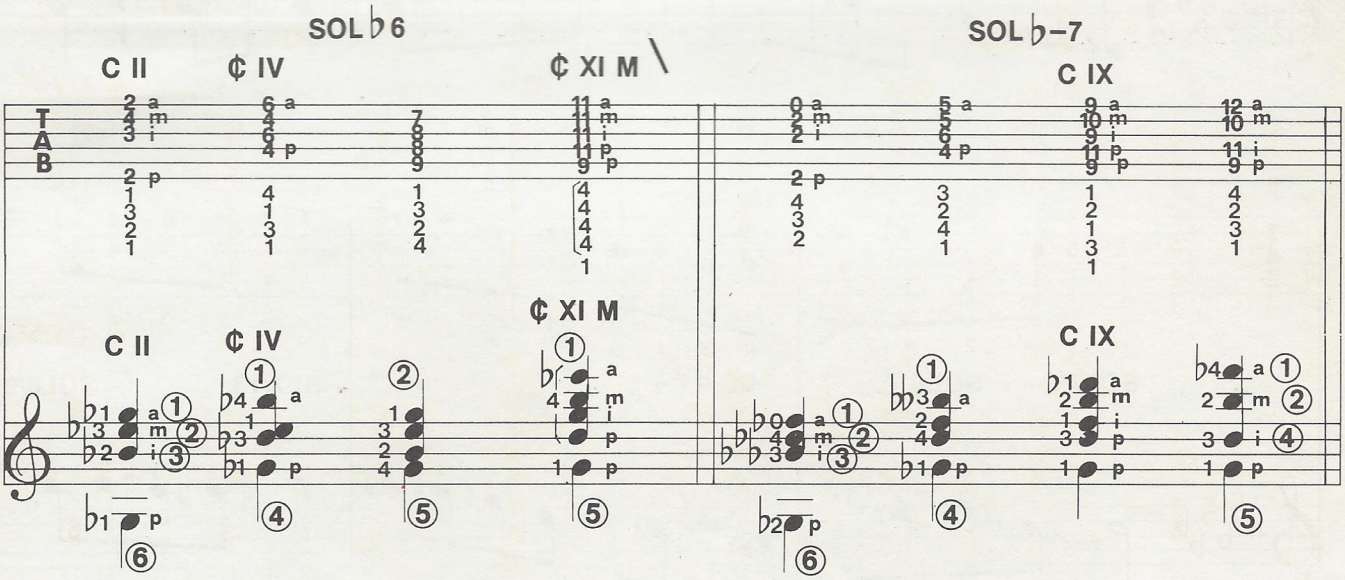


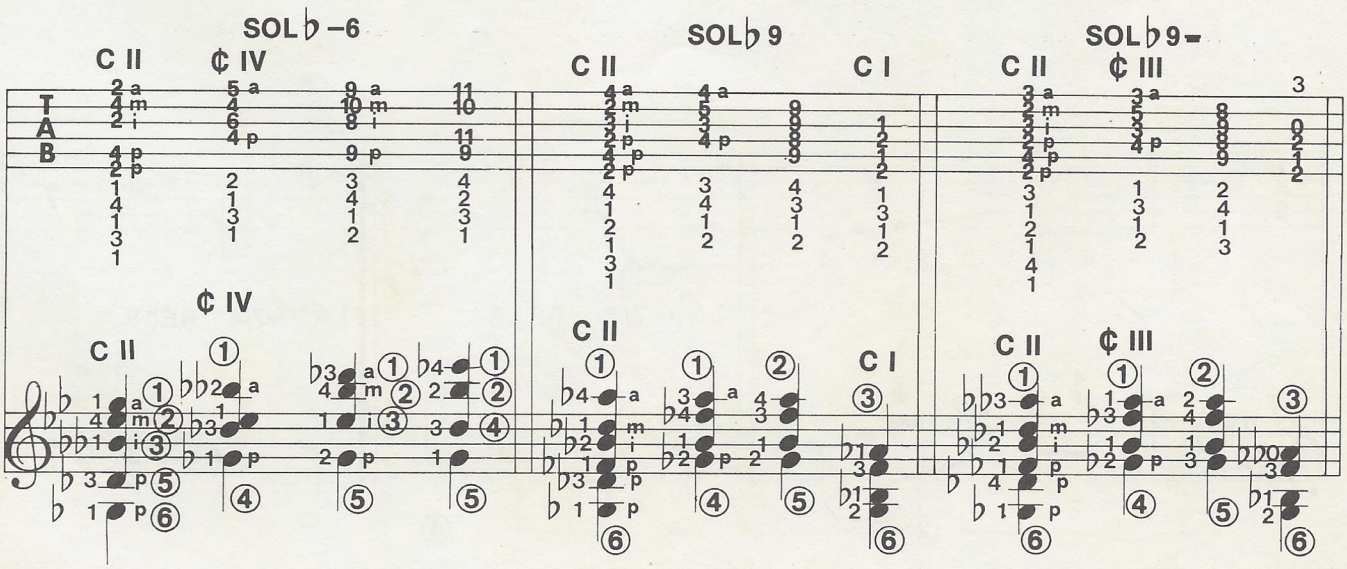
Mario Gangi *(foto de Piero Baguzzi/Archivo Fabbri)*

os acordes de SOL BEMOL em outras posições




SOL ♭5+
C VII
C VII
SOL ♭7+
C VI
C IX
C IX
C VI

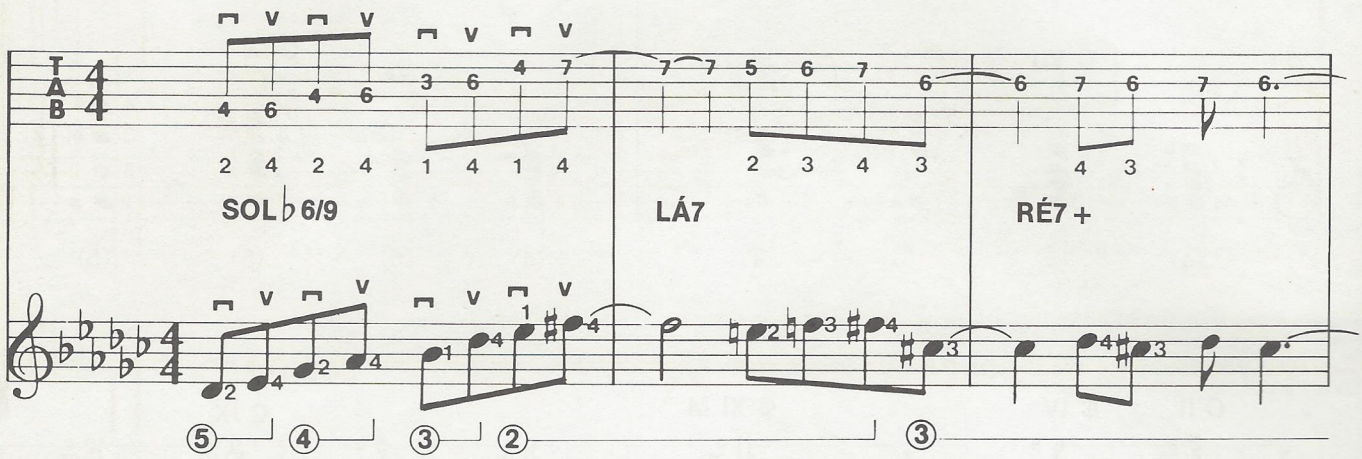

SOL ♭6
C II
¢ IV
¢ XI M
C II
¢ IV
¢ XI M
SOL ♭-7
C IX
C IX

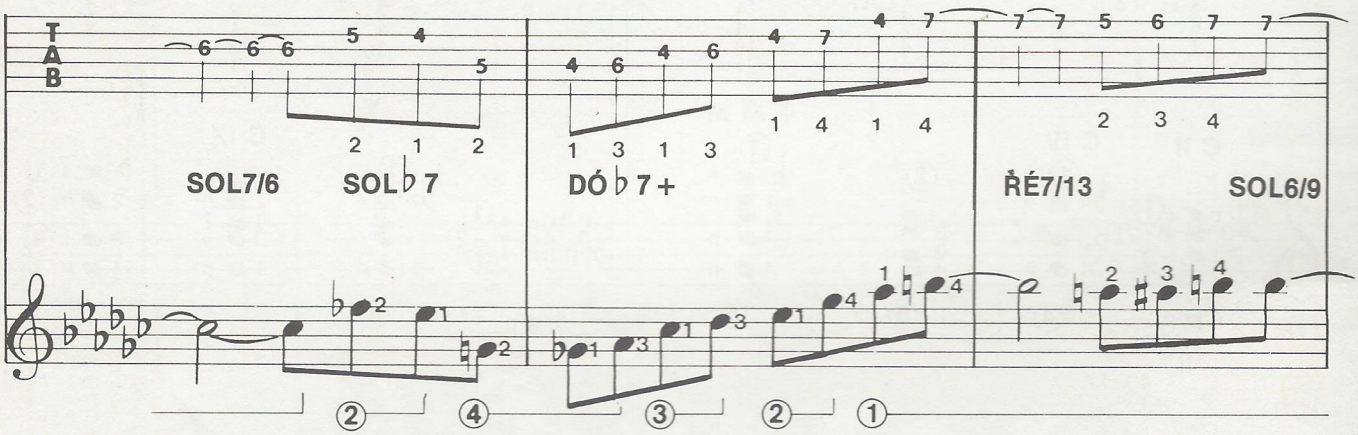

SOL ♭-6
C II
¢ IV
¢ IV
C II
SOL ♭9
C II
C I
C II
C I
SOL ♭9-
C II
¢ III
C II
¢ III

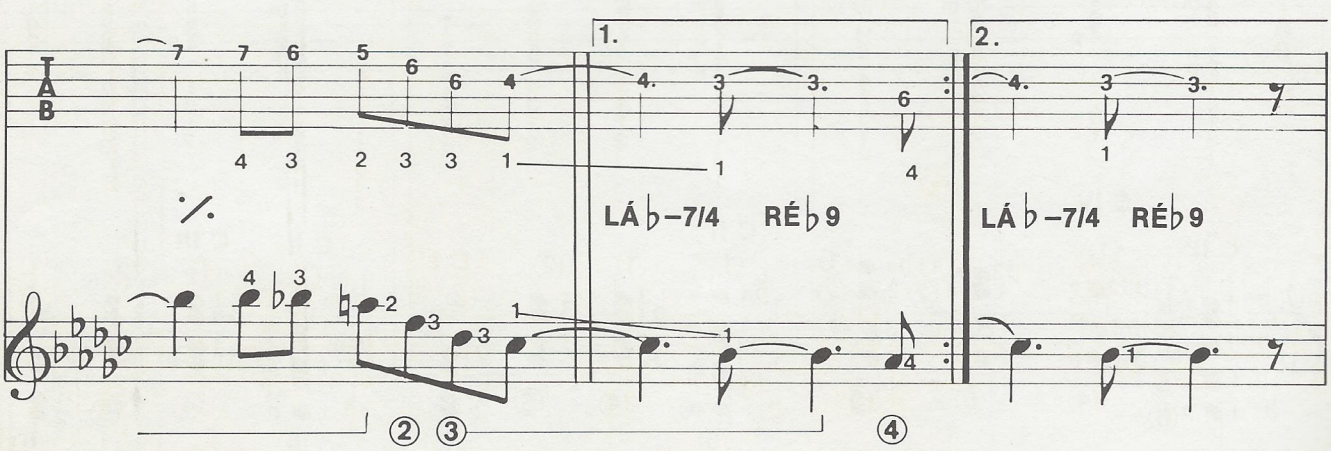
exercícios

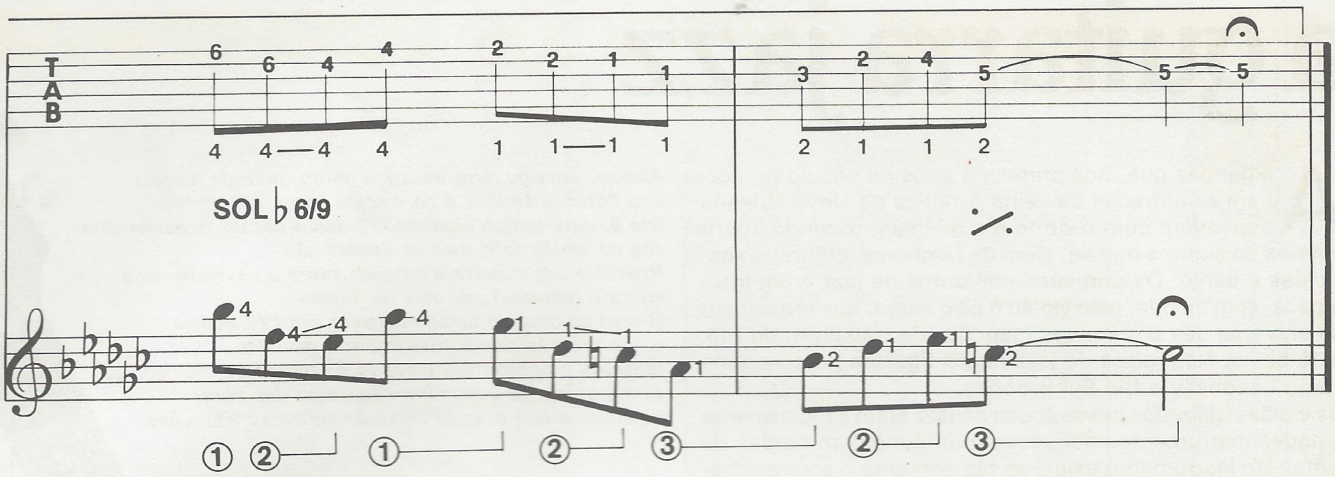
Franco Cerri

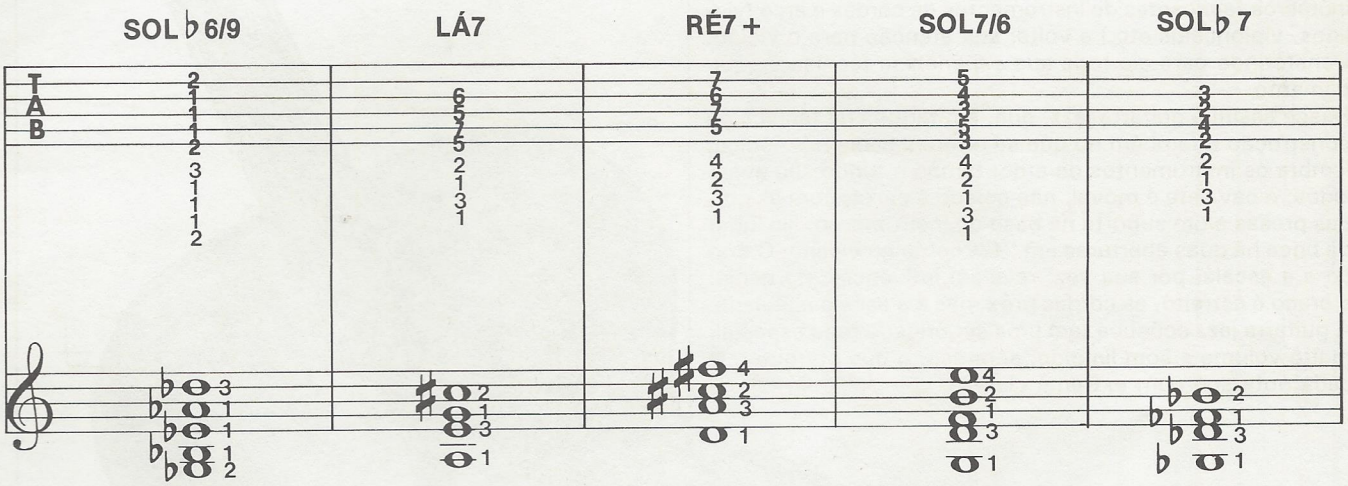
88 Proponho agora um exercício em sol bemol, rico em arpejos construídos sobre as harmonias de base. Preste muita atenção aos bemóis na armadura de clave — em números de seis — e aos freqüentes sustenidos e bequadros. Na fita, apresentaremos primeiro a versão completa, depois a base e, por fim, a melodia para você acompanhar.

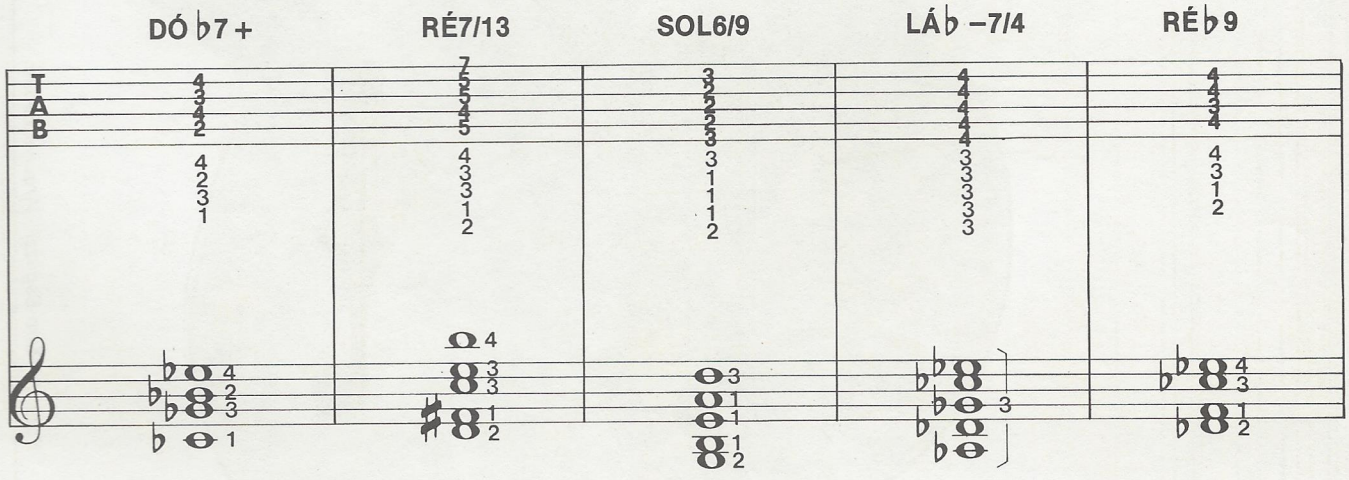







SOL♭6/9


SOL♭6/9
LÁ7
RÉ7+
SOL7/6
SOL♭7


DÓ♭7+
RÉ7/13
SOL6/9
LÁ♭-7/4
RÉ♭9

a guitarra jazz

As bandas que, nos primeiros anos do século percorriam as estradas da velha América de Nova Orleans brincavam com o ritmo e a melodia, tocando instrumentos de sopro e metais, além de tambores, contrabaixos, violões e banjo. Os primeiros conjuntos de jazz eram integrados, sem dúvida, pelo violão e pelo banjo, que provinham do universo das *worksongs* (canções de trabalho), do folk e do blues. Nas raízes do jazz negro figuram personagens como Leadbelly e Big Bill Broonzy.

Os violões utilizados nessa época no jazz eram simplesmente grandes instrumentos acústicos montados com cordas de metal. Do instrumento exigia-se tão somente o acompanhamento: uma base rítmica e harmônica de acordes.

A guitarra jazz propriamente dita nasceu de um conjunto de circunstâncias favoráveis: de um lado, os instrumentistas não mais se satisfaziam apenas com o simples acompanhamento e queriam sentir sua presença no interior dos grupos, exprimir sua personalidade em solos e contribuir para uma maior expressividade. Como resultado, o violão passa a substituir em medida cada vez maior o banjo, exatamente por ser dotado de possibilidades timbrísticas decididamente superiores. E muitos tocadores de banjo mudam para o violão. Essa nova popularidade do instrumento leva também inúmeros fabricantes de instrumentos de cordas e arco (violinos, violoncelos etc.) a voltar sua atenção para o violão, transferindo para ele toda sua experiência técnica e equipamento.

Nasce assim a guitarra jazz, que, em termos de técnica de construção e também no que se refere à caixa harmônica, lembra os instrumentos de arco: tampo e fundo são abaulados; o cavalete é móvel, não colado à caixa, com as cordas presas a um suporte na base do instrumento. No lugar da boca há duas aberturas em ''f'', como no violino. O braço e a escala, por sua vez, revelam influências do banjo: o braço é estreito, as cordas próximas e a escala abaulada.

A guitarra jazz acústica tem uma sonoridade toda especial: muito volume e som límpido, sem eco, o que permite que cada nota soe com extrema clareza.

Abaixo, uma guitarra acústica muito utilizada no jazz. Nos Estados Unidos é conhecida como arched-top, *isto é, com tampo abaulado. Braço e escala se assemelham aos do violão folk, mas as cordas são fixadas a um suporte e passam sobre o cavalete, cuja altura é regulável por dois parafusos. O som se difunde pelas aberturas em ''f'' depois que a pressão das cordas sobre o cavalete tensiona o ponto mais elevado do tampo harmônico, que as vibrações se transmitem ao longo das fibras de abeto e que o ar da caixa amplifica as vibrações.*

Foto de Piero Baguzzi - Arquivo Fabbri.

John McLaughlin usa com freqüência uma guitarra semelhante a esta. Sob as seis cordas principais passam sete cordas de metal muito finas, que vibram por ressonância. As cordas vibram por simpatia quando a nota de uma corda principal está em consonância com a corda simpática. A guitarra abaixo e a da página anterior foram construídas por Gioacchino Giussani e Marco Cavedon, em sua oficina de Milão.

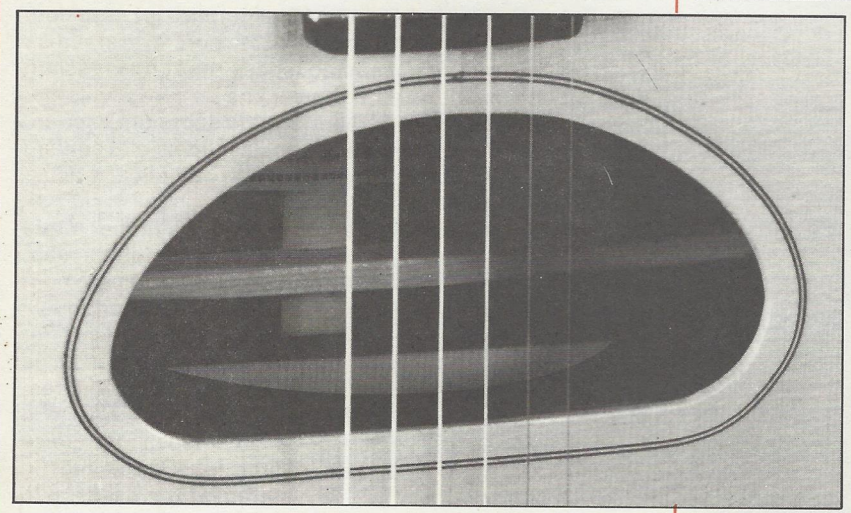
Essa guitarra acústica, conhecida como *arched-top* (isto é, com a caixa abaulada), esteve muito em voga até o advento da guitarra elétrica. O aparecimento da amplificação revolucionou as possibilidades expressivas em todos os estilos de jazz, e , a partir dos anos 40, a guitarra jazz era com freqüência amplificada. Quase sempre, porém, tratava-se das chamadas guitarras semi-acústicas, com o acréscimo de um ou dois *pick ups* e de regulagens de tom e volume. O sistema elétrico é, em geral, montado sobre um escudo, que, por sua vez, permanece em posição mais elevada em relação à caixa de ressonância, para não prejudicar a acústica do instrumento.

A construção de uma guitarra jazz *arched-top* requer muita paciência e muito tempo, pois a caixa deve ser feita a mão, com formões e plainas, a partir de uma tábua de abeto com quase três centímetros de espessura, para se obter aquele perfil característico — alto no centro e gradativamente recurvado nas bordas — que é o principal responsável pelas particularidades timbrísticas do instrumento. Uma vez realizado o perfil externo, esculpe-se — esse é o termo — o interior da caixa, de forma a obter uma espessura quase constante, em torno dos quatro milímetros. Depois, perfuram-se as aberturas em ''f''. O sistema de travessas, isto é, o reforço interno da caixa, constitui-se de dois filetes de abeto colados em sentido longitudinal e ligeiramente inclinados em relação aos veios da caixa. A base de colagem deve ser moldada para aderir com perfeição à curvatura da caixa. Alguns fabricantres como James d'Aquisto preferem fazer cruzar as travessas em um ponto pouco acima do cavalete. James d'Aquisto trabalha em Nova York e foi aluno do artesão mais famoso nessa especialidade: John d'Angelico, um ítalo-americano falecido em 1964.

Para o fundo da caixa harmônica, o procedimento é análogo. Mas as dificuldades são ainda maiores, pois a madeira utilizada para o fundo é sempre dura e menos flexível do que o abeto empregado no tampo. A madeira mais empregada nas laterais e no fundo é o bordo jaspeado (ou flamejante). É provável que essa escolha tenha relação com as origens dos primeiros fabricantes desse tipo de guitarra: por serem artesões de violinos e violoncelos, tinham armazenado boa quantidade de bordo e o empregaram nas guitarras. Na verdade, muitas outras madeiras também se prestam para as laterais e o fundo, e são tão belas quanto o bordo jaspeado. A guitarra da foto, por exemplo, tem o fundo e as faixas em álamo adamascado, uma madeira norte-americana que tem pouca semelhança com o álamo europeu. O braço é de mogno; a escala e o cavalete, de ébano. Em muitas guitarras desse tipo feitas em série, caixa e fundo são de compensado gravado, isto é, moldado na colagem a quente; assim, economiza-se trabalho, mas o som fica bem diferente. Para a utilização elétrica pode-se tolerar, mas para a utilização acústica a perda de presença e de timbre é enorme.

Eletrificado ou não, o modelo *arched-top* é o mais utilizado pelos jazzistas, mas não o único. Muitos são os exemplos de instrumentistas que, de suas respectivas áreas de atuação, passam para o jazz: guitarristas blues como Muddy Waters ou B. B. King utilizam *arched-tops* amplificados, grandes e cintilantes; há também violonistas como o extraordinário Baden Powell que transitam entre a música popular brasileira, Bach e jazz com uma naturalidade e uma fluência que permitem entender bem como a música é uma linguagem que não tolera rótulos; e assim também Paco de Lucía, com sua esplêndida guitarra flamenca e uma técnica prodigiosa, toca uma música indefinível: pode-se chamá-la de flamenco ou de jazz, mas de qualquer forma é música

Esta guitarra é idêntica às Maccaferri usadas por Django Reinhardt. Na foto menor pode-se observar o detalhe da boca da caixa de ressonância interna (foto de Mario Erlotti).



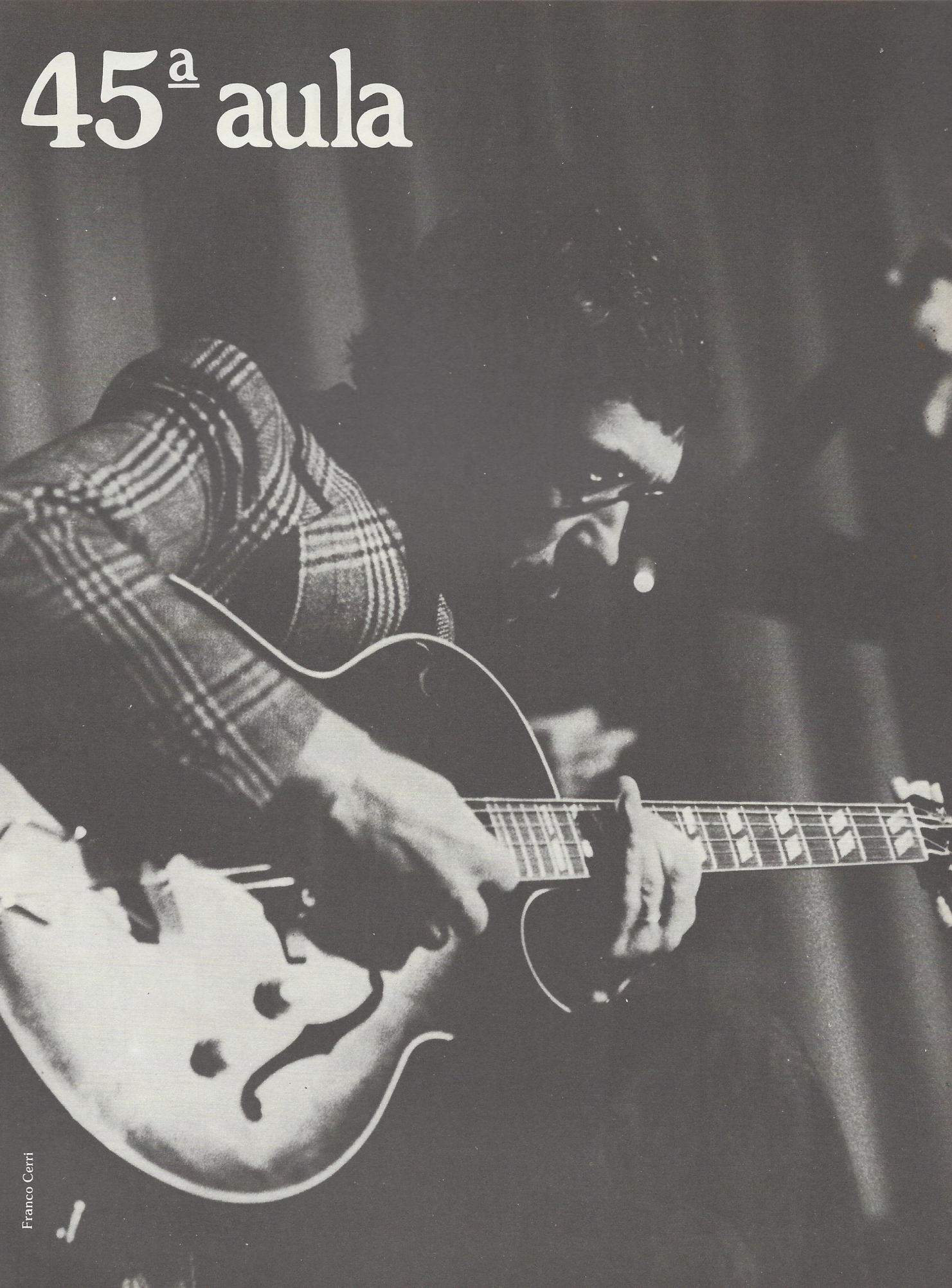
— e música de excelente qualidade; há, ainda, guitarristas rock que partem para o jazz: Eric Clapton, George Harrison, Jerry Garcia, Carlos Santana; e quem pode definir a música que Jimi Hendrix fazia? São tão numerosos os violonistas e os guitarristas que criaram ou influenciaram a música em geral, e o jazz em particular, que poderíamos encher páginas e páginas somente com nomes. Cito ainda alguns: Charlie Christian, Wes Montgomery, Eddie Lang, para falar, enfim, de dois artistas muito especiais e seus instrumentos singulares: Django Reinhardt e John McLaughlin.

Django Reinhardt é considerado um dos maiores guitarristas da história do jazz — um dos raros europeus. Era de origem cigana e, talvez, exatamente por pertencer a uma minoria étnica, sua sensibilidade era tão próxima da música dos deserdados da América. Reinhardt tocava uma guitarra feita por um *luthier* italiano de nome Maccaferri. Uma guitarra acústica muito especial, projetada por esse talentoso artesão com a finalidade de obter grande volume e extraordinário brilho sonoro. No interior da caixa, cerca de dois centímetros acima do fundo, há um segundo tampo harmônico em abeto, sustentado por faixas de madeira resistente, formando uma espécie de caixa de ressonância interna; uma abertura nas faixas leva o som para a boca do instrumento. A sonoridade especial do violão de Maccaferri pode ser apreciada nas gravações de Django Reinhardt e nas de seu famoso quinteto: três guitarras, violino e contrabaixo.

John McLaughlin é, ao contrário, um jazzista contemporâneo, dotado de uma técnica extraordinária. Provou sua capacidade em diversos gêneros, desde o rock até as ragas indianas, criando um estilo inconfundível. Apresentou-se com freqüência com um violão do tipo folk, construído nos laboratórios Gibson, dotado de cordas de ressonância. Essas cordas, que correm transversalmente sob as outras, ficam muito próximas da caixa e vibram por ressonância, reforçando os harmônicos superiores das notas das cordas principais, o que produz um efeito semelhante ao da harpa. Afinar esse tipo de instrumento é problemático, mas o rendimento acústico é excelente.

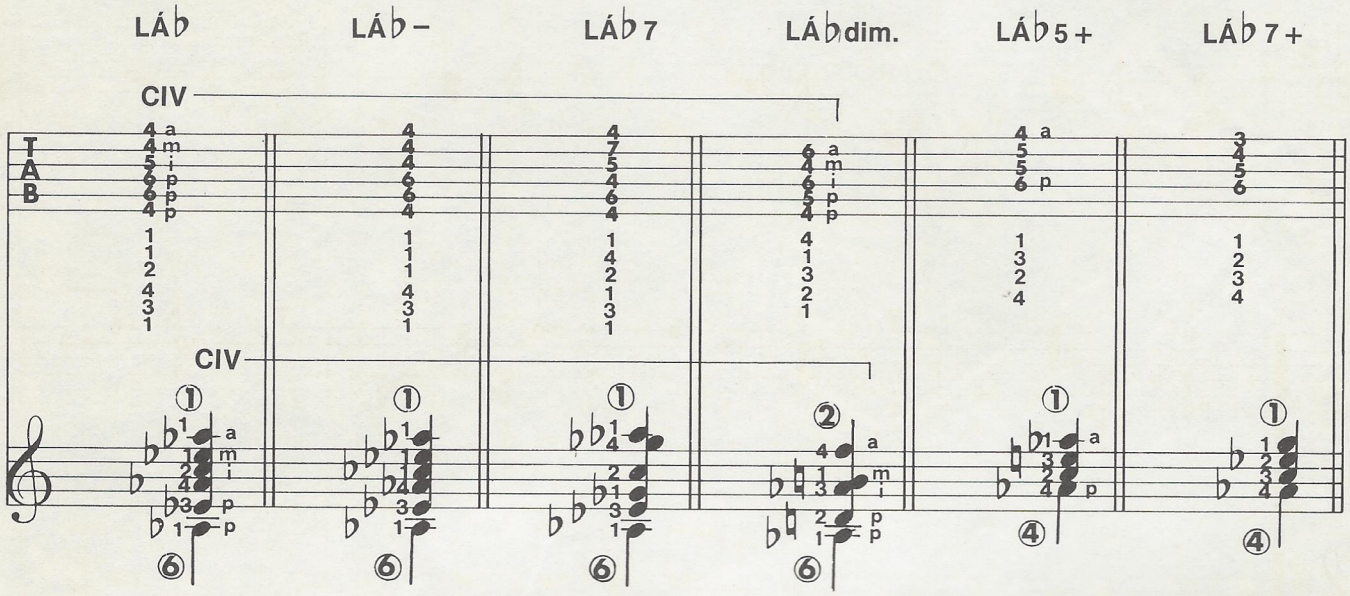
Marco Cavedon

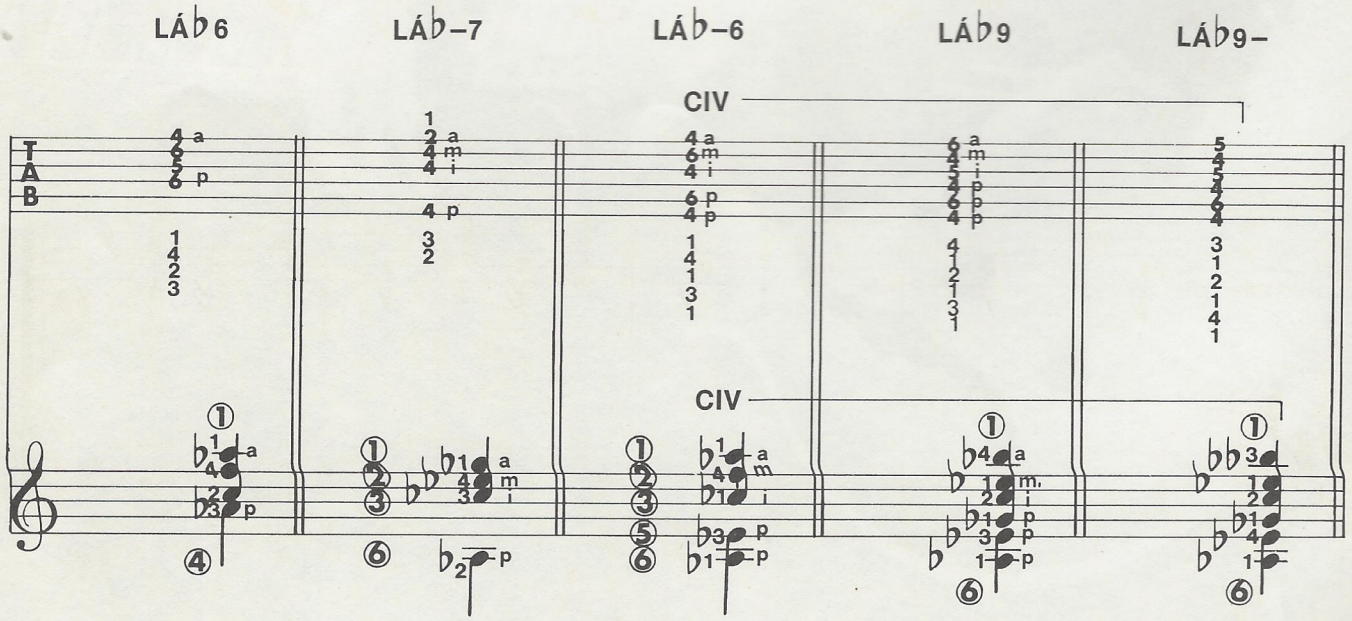
45ª aula



Franco Cerri

os acordes de LÁ BEMOL

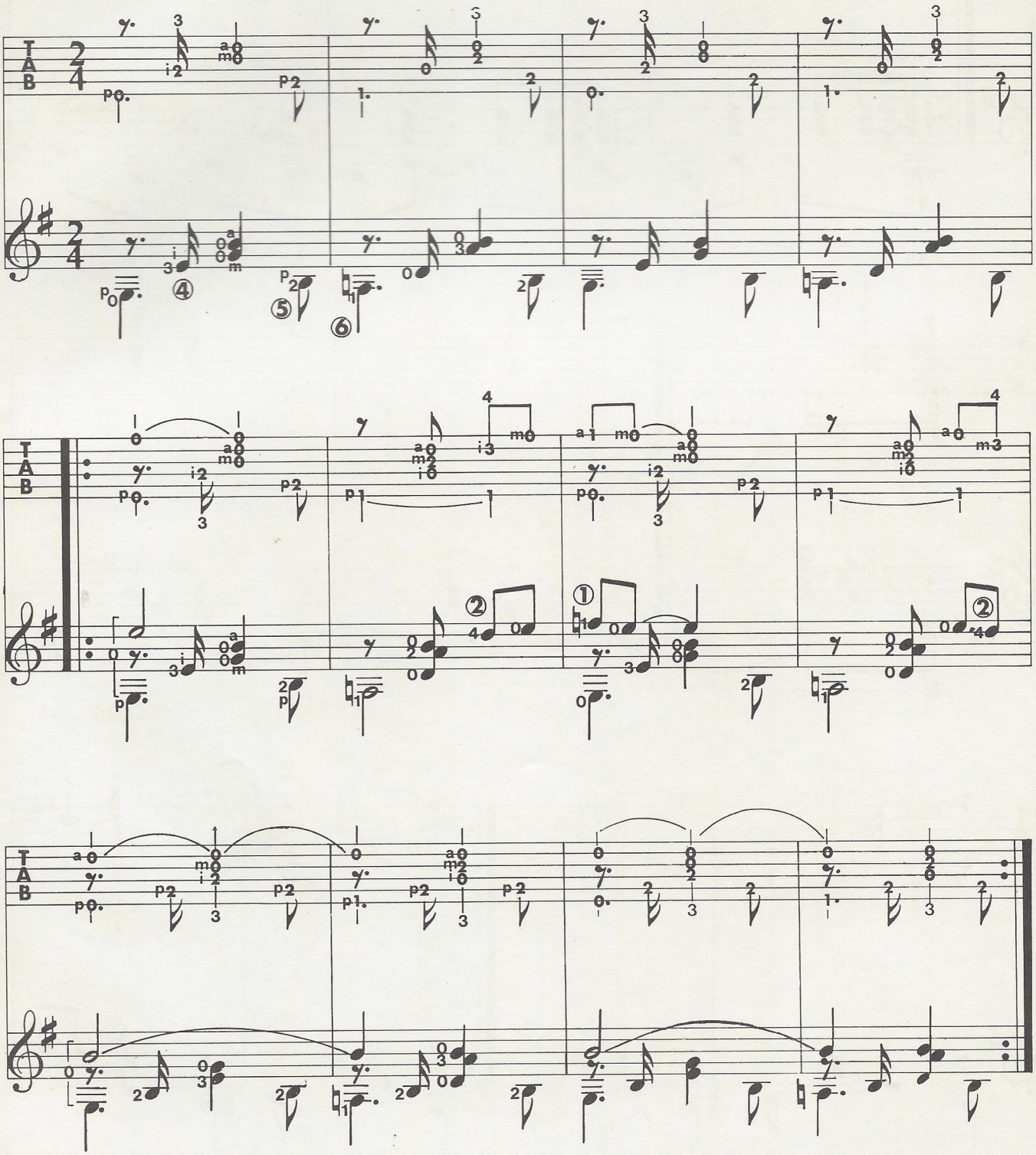


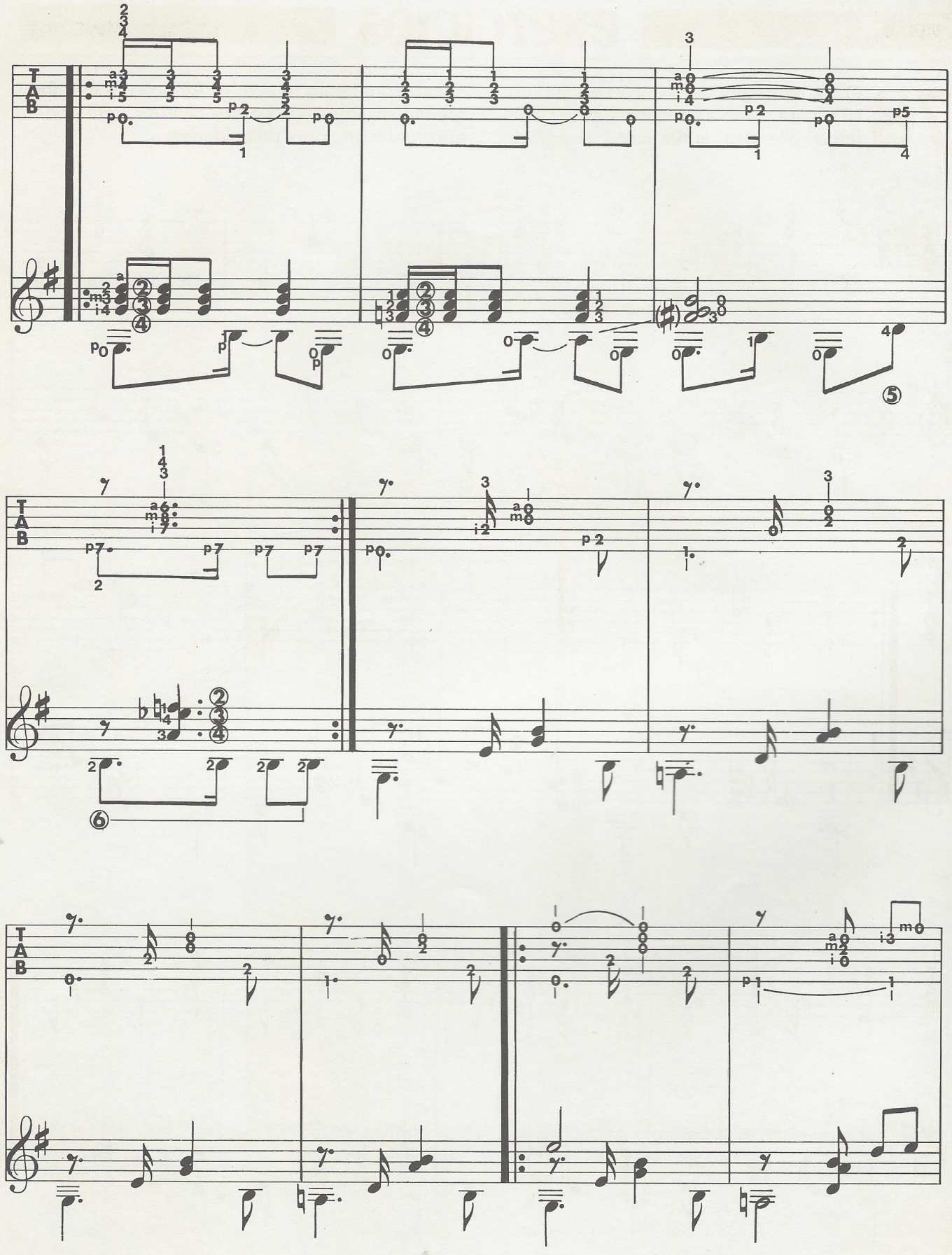


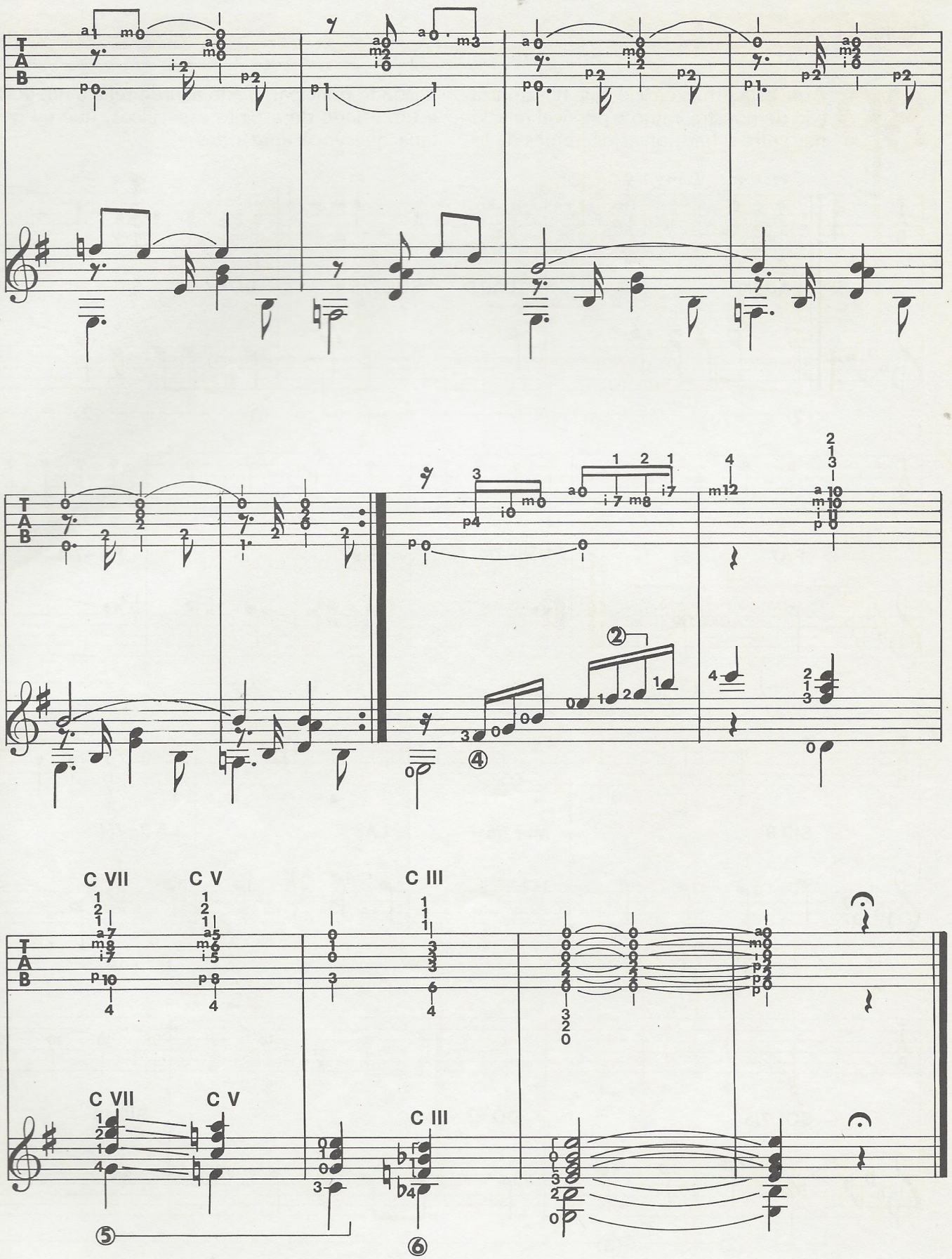
exercícios

Mario Gangi

78 Ouça bem minha execução na fita: você notará como esta *Habanera* se caracteriza por um andamento lento, ritmicamente muito marcado. Atenção às inúmeras repetições e aos compassos centrais, que podem apresentar maiores dificuldades.




T
A
B
⑤
⑥

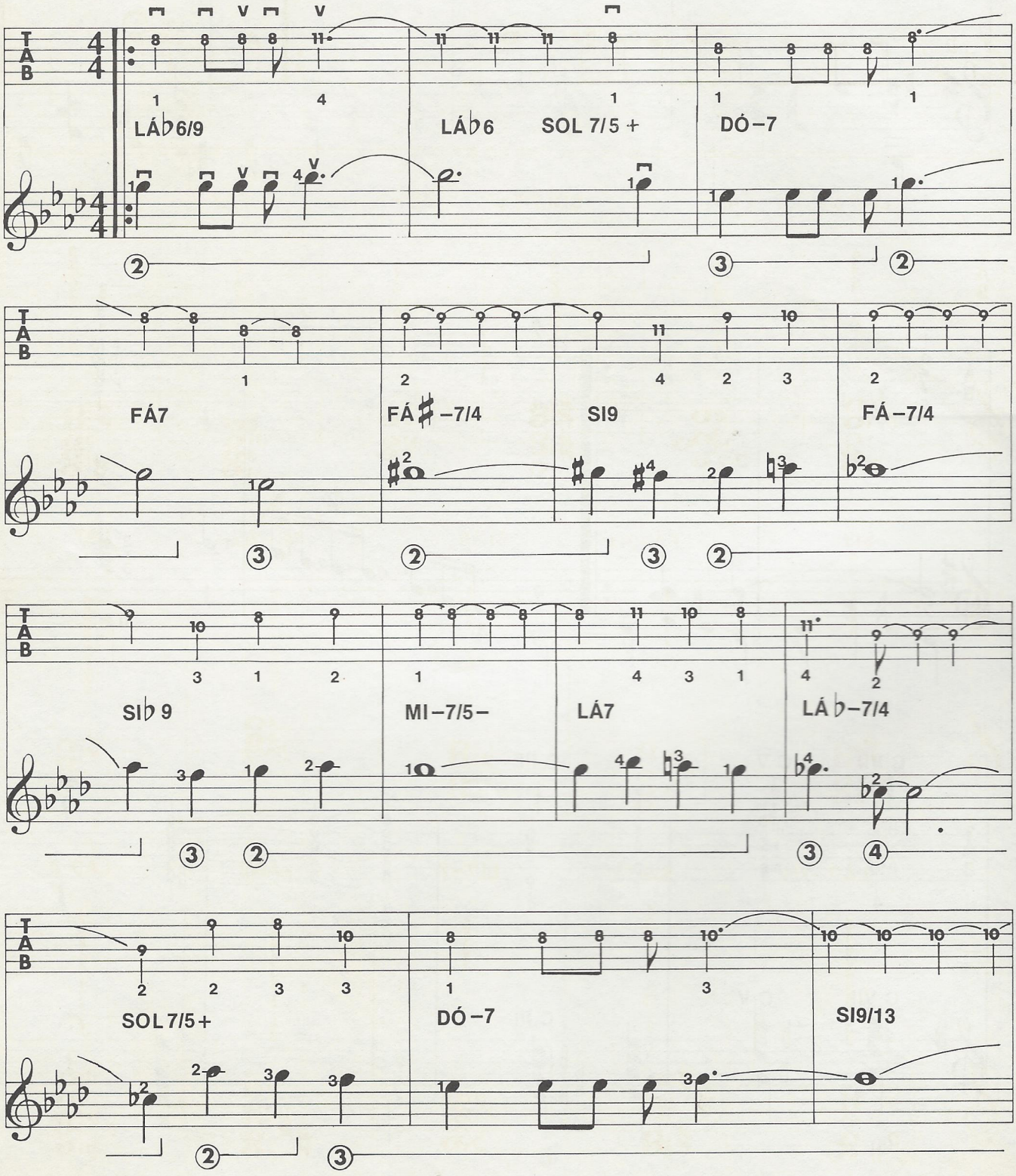

C VII
C V
C III
C VII
C V
C III

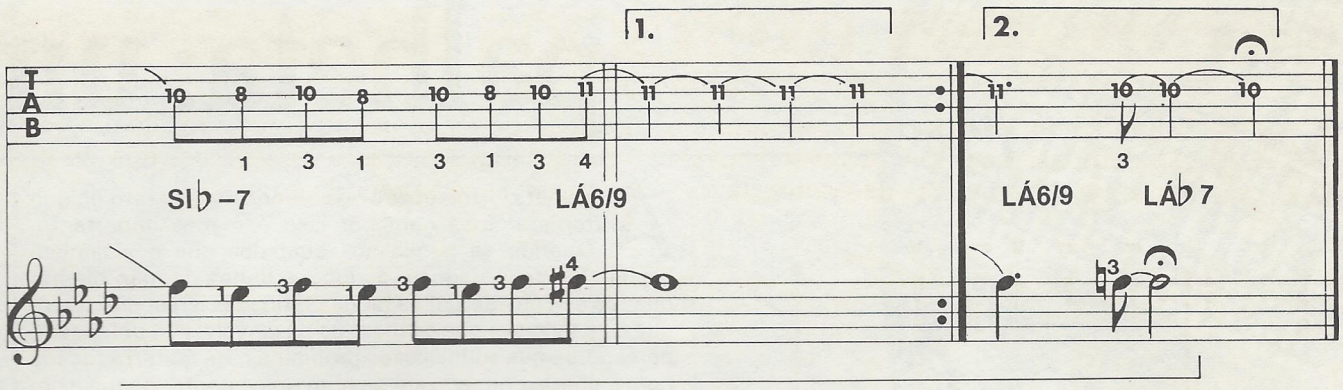
exercícios

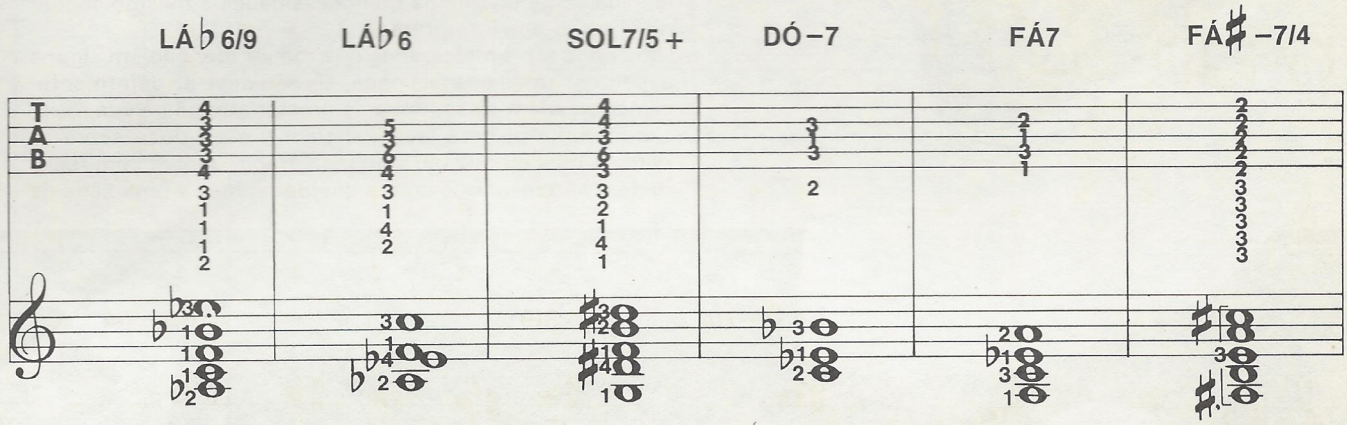
Franco Cerri

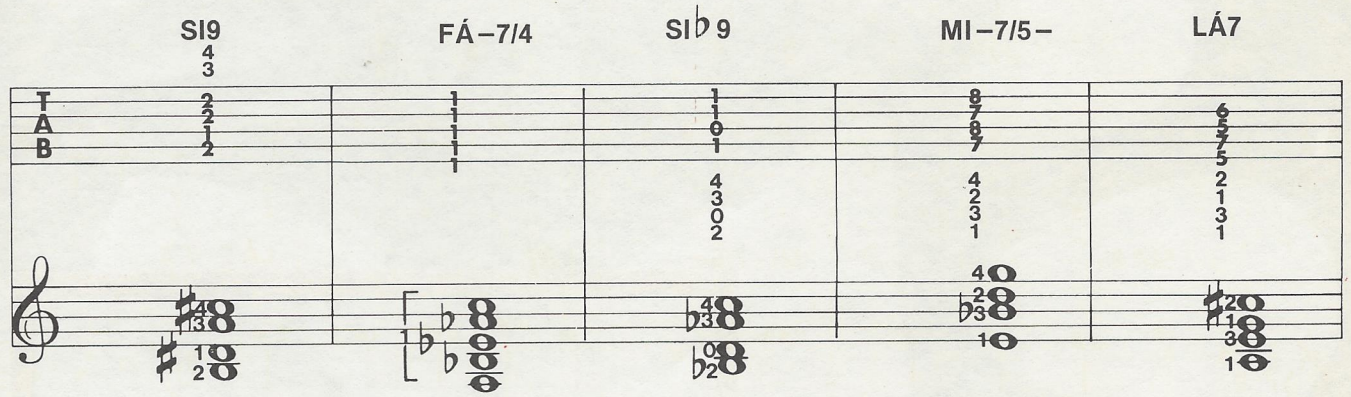
89

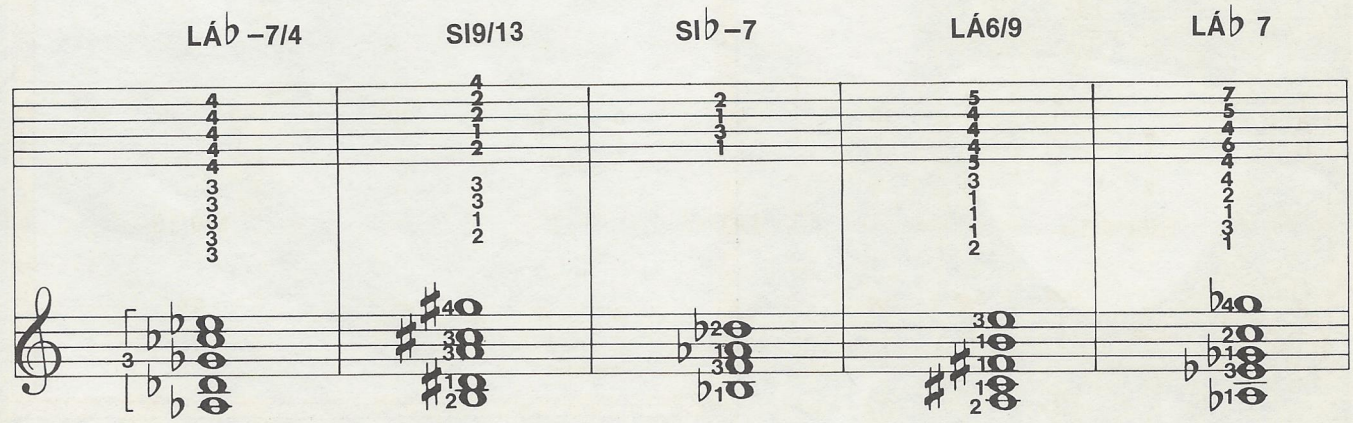
Aqui está um exercício cuja harmonização demonstra como é possível relacionar entre si harmonias diferentes da tonalidade principal. Cada acorde reflete um gosto e um estado de espírito específicos, que eu gostaria que você apreendesse.



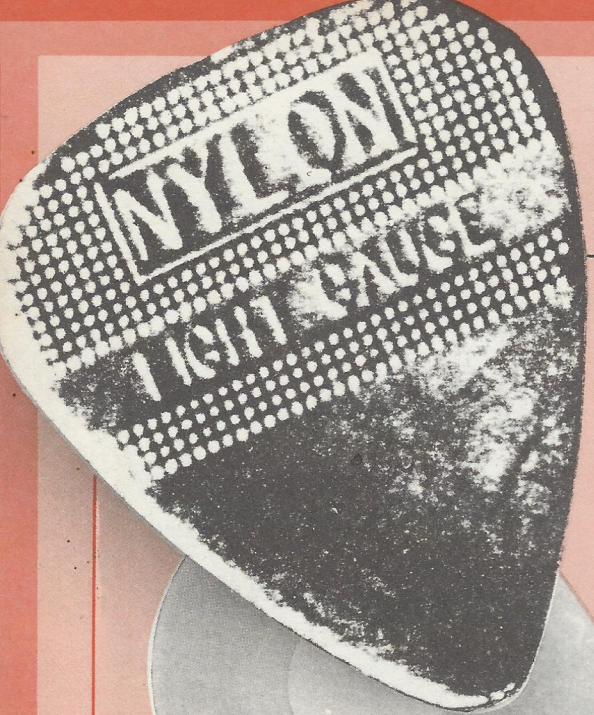

1.
2.
T
A
B
SIb –7
LÁ6/9
LÁ6/9
LÁb 7


LÁb 6/9
LÁb 6
SOL7/5 +
DÓ –7
FÁ7
FÁ# –7/4
T
A
B


SI9
FÁ –7/4
SIb 9
MI –7/5 –
LÁ7
T
A
B


LÁb –7/4
SI9/13
SIb –7
LÁ6/9
LÁb 7

palheta: um



A palheta (ou plectro) é o acessório mais barato do guitarrista, mas nem por isso o menos importante. Quando se pensa nos cuidados que o violonista dispensa a seus dedos e às longas unhas da mão direita, quando se consideram as teorias refinadas a respeito do toque e as técnicas que os mestres desenvolvem e defendem, percebe-se que todos esses problemas, na guitarra tocada com palheta, concentram-se num único ponto: naquele pequeno triângulo, naquela pequena peça em forma de gota fabricada com os materiais mais variados, que pode ser escolhida segundo gostos ou necessidades e mesmo segundo o estilo dos intérpretes.

Uma peça tão simples, mas que requer atenção em alguns aspectos: antes de mais nada, ela não deve se deformar facilmente. Além disso, deve-se prestar atenção à sua resistência; uma palheta leve (ou *thin*) é mais doce sobre as cordas, mas produz um som mais fraco, quebra com facilidade e não responde com a devida rapidez a uma série de

acessório importante

palhetadas e contrapalhetadas rápidas; para se ter certeza de que vai atingir a corda quando necessário, ela exige do pulso ou do antebraço um movimento mais amplo e cansativo. Em geral, os guitarristas rápidos utilizam palhetas duras (ou *heavy*), mas que não permitem muitas nuanças de toque e provocam maior desgaste das cordas. Para não ficar sem palheta ou sem uma corda durante uma apresentação, seria melhor utilizar uma palheta do tipo *medium.* No entanto, nem sempre o melhor do ponto de vista prático será também eficaz do ponto de vista musical. Assim, é imprescindível que a qualidade do som seja o principal guia na escolha de uma palheta. Aliás, sua forma também determina o som: uma palheta longa utilizada em sua parte chata fornece um som mais claro, enquanto uma de ponta arredondada que atinge a corda obliquamente tende a eliminar do som os harmônicos agudos.

Entre outras coisas, é muito importante o lugar em que se segura a palheta, isto é, se o polegar está ou não próximo da ponta; a partir disso, não só a velocidade que se imprime à execução como também o timbre do som sofrem influência. Com a guitarra elétrica e o amplificador no limite do *feedback* não é difícil obter uma espécie de chilro, se as cordas forem atingidas próximas aos pontos de solicitação dos harmônicos — do lado do cavalete, é óbvio —, sendo também roçadas pelo polegar (que, por essa razão, deve estar perto da ponta da palheta).

Quanto ao material, excluindo-se os especiais (metal e até mesmo pedra — uma invenção dos americanos que ainda não chegou até nós), as diferenças de timbre não são assim tão grandes: uma palheta de náilon, inquebrável, é preferível à de qualquer outro material — que pode pôr em risco um exercício ou, pior ainda, uma apresentação. Em contrapartida, foram exatamente os acidentes que acabaram gerando técnicas especiais como a da palheta de ponta dupla, que produz um som de cordas duplas (sem, no entanto, aquelas desafinações sutis que constituem o encanto do violão de doze cordas); alguns guitarristas, e mesmo baixistas, utilizam, ao contrário, duas palhetas coladas uma à outra.

A palheta pode também deslizar ao longo das cordas graves (contanto que sejam ásperas) para se obter uma espécie de zumbido de motor, ou chiados inquietantes: como ilustração do primeiro caso ouça Jimi Hendrix ou o primeiro álbum dos Chicago; para o segundo, ouça a introdução de *Intruder*, que integra o terceiro LP de Peter Gabriel (o guitarrista é David Rhodes). Já Frank Zappa e outros guitarristas obtêm um som de gaita de fole batendo nas cordas com o corte da palheta voltado para a escala: em Zappa, esse procedimento pode ser ouvido em *Incas Roads*, do LP *One Size Fits All*.

Esses recursos normalmente cavam sulcos nas bordas da palheta; assim, é preciso cuidado para que a ponta não se danifique. Depois de amaciada, sua forma se determina segundo o toque de cada guitarra e é muito mais provável que uma palheta amaciada toque melhor que uma nova. Finalmente, nunca pense em entrar numa loja com a intenção de testar palhetas. Escolha-a segundo os critérios gerais aqui apresentados.

Franco Fabbri

como gravar em casa

Há quase vinte anos a Philips transformou o gravador num dos mais populares aparelhos existentes no mercado. Simples de usar, barato e, portanto, com uma difusão extremamente rápida. A última geração de aparelhos miniaturizados, iniciada com o *walkman* da Sony, impulsionou a proliferação dos gravadores cassete. Os primeiros aparelhos, em sua surpreendente dimensão reduzida, possibilitavam apenas ouvir programas previamente gravados. Mas não passou muito tempo para que esses pequenos aparelhos fossem capazes de gravar, ou "ler", como se costuma dizer no jargão técnico. Gravar o quê? Concertos — mesmo que teoricamente a lei do direito autoral proíba a gravação de apresentações ao vivo —, ou, então, para quem toca algum instrumento, gravar uma execução própria ou a de algum amigo.

É grande o número de pessoas que gravam em casa. E, com a crescente sofisticação das aparelhagens, conseguem-se atingir, por vezes, os níveis de uma gravação profissional. É possível gravar em casa com um simples rádio-gravador automático monoaural. Mas até mesmo complexas aparelhagens de oito canais são utilizadas em gravações "domésticas".

Gravadores para todos os gostos e exigências

Distinguem-se três níveis principais na gravação doméstica. O primeiro e mais simples, com um aparelho cassete, mono ou estéreo, utilizando microfones acoplados ao gravador ou microfones externos (que têm a vantagem de eliminar o ruído — sempre presente — do gravador). O segundo, com um gravador de rolo que permita gravações sucessivas canal a canal (som sobre som). O terceiro nível, mais complexo, e não muito distante das técnicas profissionais, é o da gravação pelo sistema multipistas. Sabe-se que, ao se gravar um disco, nem todas as partes são registradas simultaneamente. Em geral, procede-se, antes de mais nada, à gravação da base rítmica: baixo, bateria, piano e/ou violão; a seguir, acrescentam-se todos os demais instrumentos e, por fim, a voz do cantor, que pode gravar uma ou mais vezes, dependendo das exigências da música. Usam-se gravadores de várias pistas, isto é, com um número maior de canais, o que possibilita o registro em separado dos diferentes instrumentos. Quando toda a peça estiver gravada, procede-se à mixagem de todas as partes, regulando os níveis de volume e equalização de cada instrumento até obter a melhor realização da versão final. Hoje em dia, as aparelhagens profissionais dispõem, em geral, de 24 pistas, além de oferecer a possibilidade de efeitos especiais e os mais diversos dispositivos facilitadores. As mixagens nos estúdios mais bem aparelhados são realizadas com a colaboração de um computador que memoriza todas as operações necessárias durante a gravação, eliminando, assim, os erros de uma possível distração do técnico.

A versão doméstica do sistema multipistas, embora bastante simplificada, mantém os mesmos princípios de funcionamento. O aparelho mais difundido é o Teac 3440, juntamente com os seus modelos anteriores; trata-se de um compacto

BARTOLAMMINELLI ALESSANDRO '82

de quatro pistas, capaz de realizar verdadeiros milagres quando operado por uma pessoa que sabe manejá-lo. O procedimento é o mesmo de um estúdio de gravação. O primeiro passo é gravar uma base com baixo e bateria — para quem trabalha por conta própria, muitas vezes a base se resume numa bateria eletrônica —, acrescentando, sucessivamente, os demais instrumentos e a voz solista ou, caso se trate de uma peça instrumental, o instrumento solista. Aqui não existem 24 pistas, ou seja, a possibilidade de gravar 24 instrumentos em separado, mas apenas quatro. Isso envolve disciplina e inteligência no momento da gravação e um resultado final sem dúvida menos transparente do que o obtido num estúdio.

Atualmente, os custos para a construção de um estúdio profissional atingem cifras muito elevadas. Se se tratar de aparelhagens domésticas de boa qualidade (um Teac de quatro pistas, um aparelho para mixagem com seis canais, um gravador de duas pistas para captar a versão final em estéreo do trabalho gravado), o investimento total ultrapassa o poder aquisitivo da maioria das pessoas, mas, de qualquer forma, está muito longe do custo de montagem de um estúdio profissional. No que diz respeito à gravação feita em casa pelo sistema multipistas, a Teac desenvolveu um aparelho que pode ser definido como milagroso: o *Portastudio*. Em dimensões bastante reduzidas, reúne um gravador para cassete com quatro pistas independentes (neste aparelho, a fita corre com o dobro da velocidade em relação a outros do mesmo gênero); e um aparelho para mixagem que dispõe de reguladores de sons agudos e graves, além de canais de controle para efeitos externos, como ecos e equalizadores. O mercado respondeu com entusiasmo a essa nova proposta da indústria japonesa e o Portastudio em pouco tempo tornou-se um aparelho "clássico".

Esses aparelhos (até mesmo o 3440 de rolo) são relativamente recentes. Antes de sua difusão, o procedimento mais comum para gravar com diferentes sinais dispondo de um equipamento doméstico limitava-se a gravações sucessivas sobre os dois canais de um gravador estéreo de rolo. O gravador estéreo tem duas pistas independentes, assim como são independentes as duas pistas nos sulcos de um disco estéreo. Com um Revox ou mesmo com outros aparelhos que permitem a transferência canal a canal, é possível gravar um sinal sobre a primeira pista e, a seguir, ouvindo o que foi "escrito", acrescentar um segundo sinal, que, juntamente com o primeiro, se insere na segunda pista. O procedimento se repete: ouvindo o que foi escrito na segunda pista (ou seja, a gravação original e a segunda efetuada), pode-se gravar sobre a primeira pista um terceiro sinal, ouvindo a soma dos primeiros dois escritos sobre a segunda pista. O mecanismo poderia, teoricamente, repetir-se ao infinito, transferindo os sinais de uma pista à outra. Mas, após certo número de gravações — cinco ou seis —, o primeiro sinal gravado tende a se perder, uma vez que cada transferência implica automaticamente certa perda da qualidade do sinal. Mas aqui tudo é uma questão de habilidade. Mesmo com um simples Revox e muita experiência, podem-se efetuar gravações que causam admiração a um leigo.

Veremos, agora, a maneira mais simples de gravar, isto é, com um aparelho que não possibilite gravações em seqüência e que é o tipo mais comumente usado. Os aparelhos mais simples têm um nível automático de gravação. Não é preciso regular nada. Se o sinal de entrada for muito forte, um pequeno compressor de dinâmica faz com que o nível de gravação se reduza automaticamente. Por mais que os aparelhos automáticos evitem erros graves, é particularmente difícil realizar gravações "limpas". Por isso, é muito importante operar num ambiente silencioso. Com os gravadores de nível automático, mesmo se se opera num ambiente pouco barulhento, e se a música que estamos gravando tiver vários planos sonoros, o mecanismo do nível automático elevará o volume de gravação, indo captar os ruídos da rua ou da TV do vizinho.

Como gravar violão

Com um gravador dotado de controle manual de nível de gravação, é possível — mesmo com o mais simples aparelho — chegar a resultados interessantes. Você pode jogar com a acústica do ambiente em que está gravando, com a distância e a posição do microfone em relação ao instrumento que pretende gravar. Para verificar o quanto é importante a acústica do ambiente para o êxito de uma gravação, experimente gravar em dois locais radicalmente diferentes. Coloque o microfone (tanto o externo como o acoplado ao gravador) a cerca de setenta centímetros de distância da boca do violão e experimente no local de maior absorção de sua casa — onde há cortinas, estofados, tapetes etc. — e no de maior reflexão sonora — o banheiro, com seus azulejos. A diferença entre as duas gravações será sensível e dará a você indicações sobre a escolha do ambiente mais adequado para a obtenção de determinado resultado. O local de maior absorção propcrcionará um som mais surdo, sem ambientação. O local de maior propagação sonora dará reverberação e ambiente à gravação.

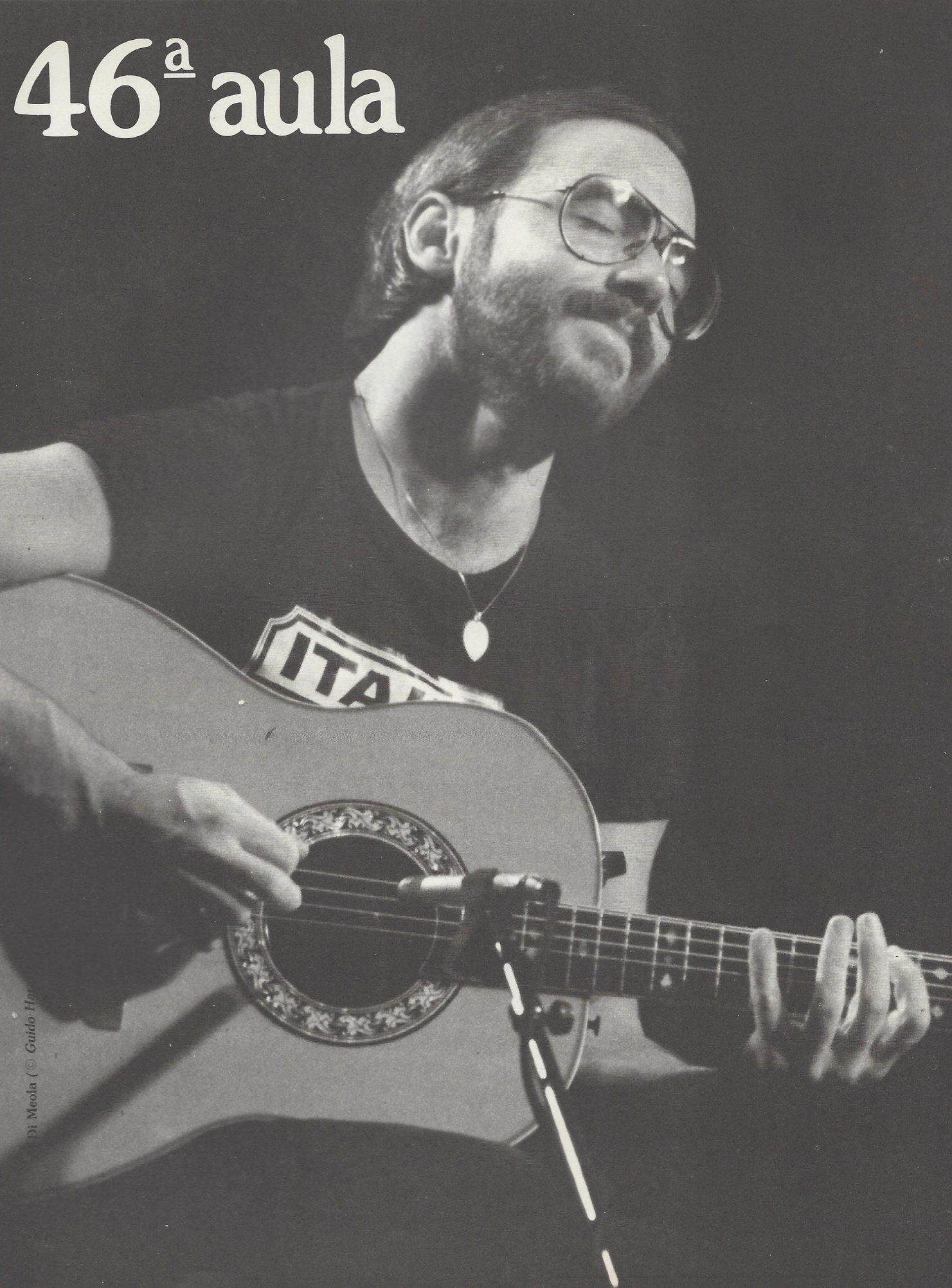
Experimente afastar o microfone do violão, digamos, um metro e meio, e gravar no banheiro. O som parecerá chegar do além. Na maioria das vezes, o efeito de reflexão será excessivo, mas, em determinado momento, poderá acontecer que seja exatamente o que você deseja.

Muito importante é a posição do microfone em relação à fonte sonora. Estamos falando ainda de violão. Se o microfone estiver direcionado para a boca do instrumento, em posição perpendicular, a resposta será mais ou menos linear, ou seja, a gravação trará uma resposta equilibrada em relação ao volume de som do instrumento. Se o microfone for colocado mais próximo às cordas agudas, serão postas em evidência as freqüências altas. Ao contrário, se você quiser dar maior destaque às freqüências baixas, direcione o microfone mais para cima, isto é, em direção às cordas graves. E, se o microfone for colocado sobre a faixa lateral externa do violão, você obterá um som mais surdo e anasalado. Se a gravação em casa o atrai, desloque os microfones para posições diferentes e verifique o resultado. Se você dispõe de um gravador estéreo de dois microfones, será possível obter efeitos especiais posicionando-os em lugares diferentes. Um, próximo do instrumento, o outro, a cerca de dois metros de distância. Esse procedimento dará à gravação um sentido de profundidade, bem diferente das gravações realizadas no banheiro.

Se com um gravador simples (mono ou estéreo) você quiser gravar, a um só tempo, dois violões e uma ou mais vozes, a indicação mais pertinente é dispor instrumentos e vozes em semicírculo, em frente aos microfones. As distâncias exatas serão encontradas com o correr do tempo, depois de ouvir várias vezes, e com muita atenção, as diferenças que se verificam na gravação com os deslocamentos dos vários intérpretes. O universo da gravação doméstica é amplo e fascinante. Muitos dos mais qualificados técnicos que trabalham nos mais famosos estúdios começaram sua carreira trabalhando em casa com um Revox ou com um Teac de quatro pistas. A limitação dos meios ajuda a aguçar a criatividade. E as técnicas de gravação utilizadas, mesmo em nível profissional, levam sempre em consideração as diferenças acústicas dos ambientes, a posição dos microfones etc. O conselho, portanto, para quem estiver interessado em aprofundar-se nos mistérios da gravação é experimentar os microfones em várias posições. Se os resultados forem convincentes e a paixão não diminuir, passe gradativamente para aparelhagens mais sofisticadas. Mas não se esqueça de que uma gravação "inteligente" realizada com aparelhos modestos é quase sempre melhor do que uma malfeita em aparelhagens sofisticadas.

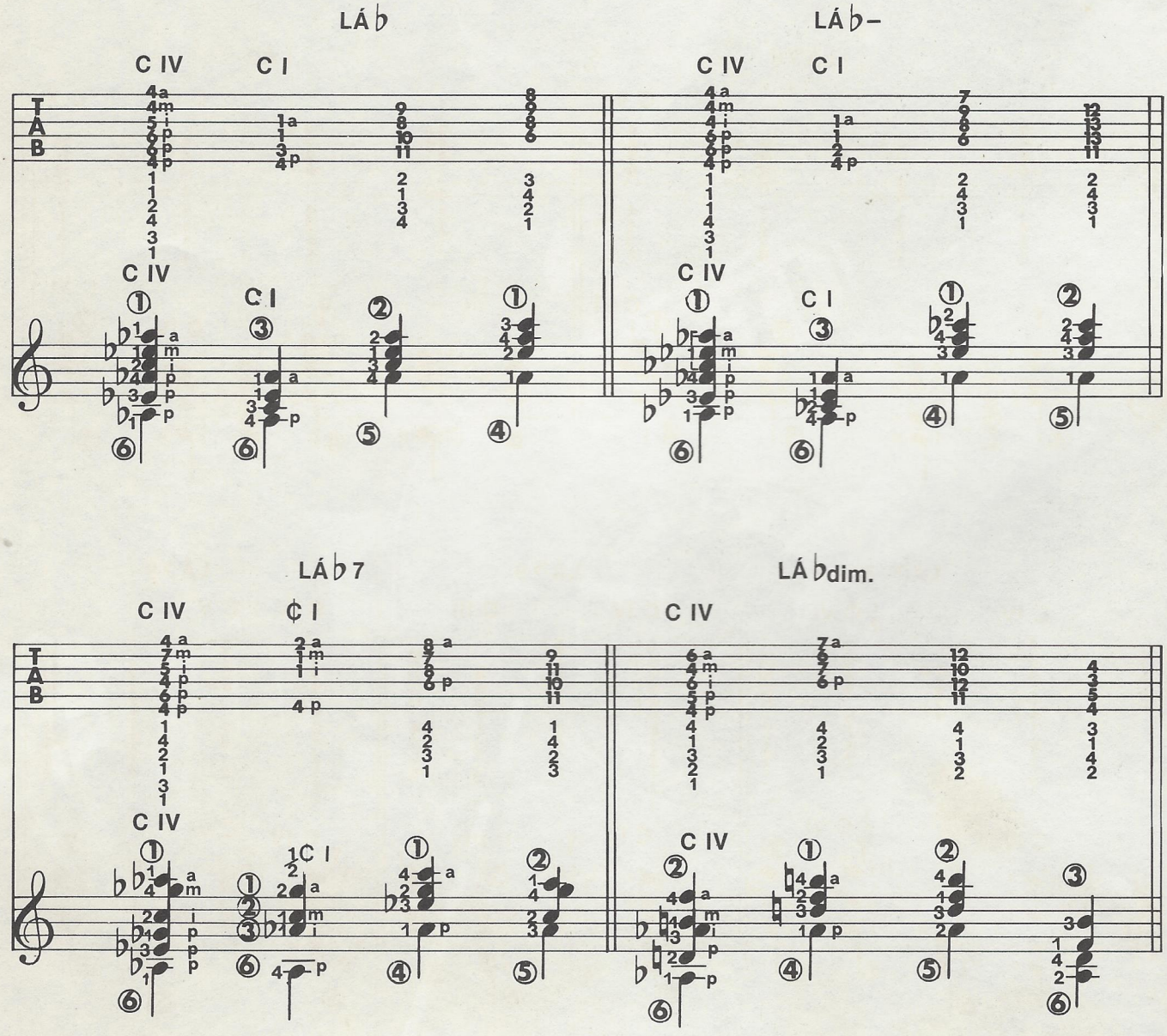
Massimo Villa

46ª aula

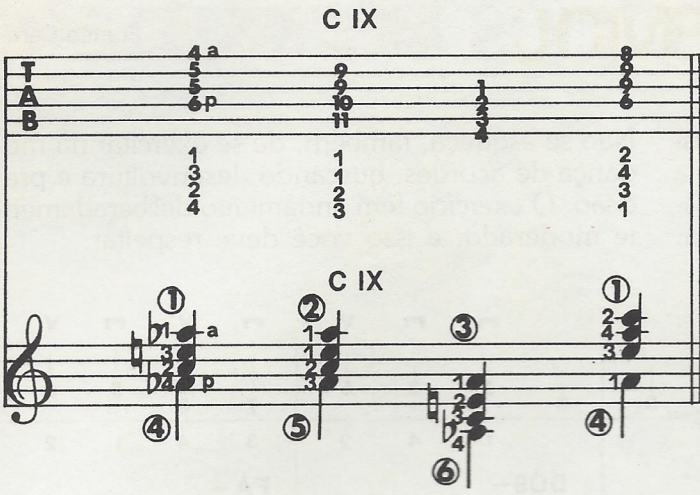


Di Meola (© Guido Ha

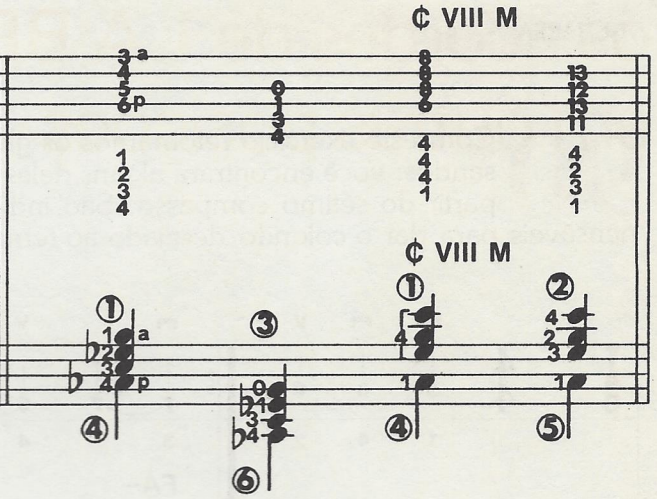
os acordes de LÁ BEMOL em outras posições



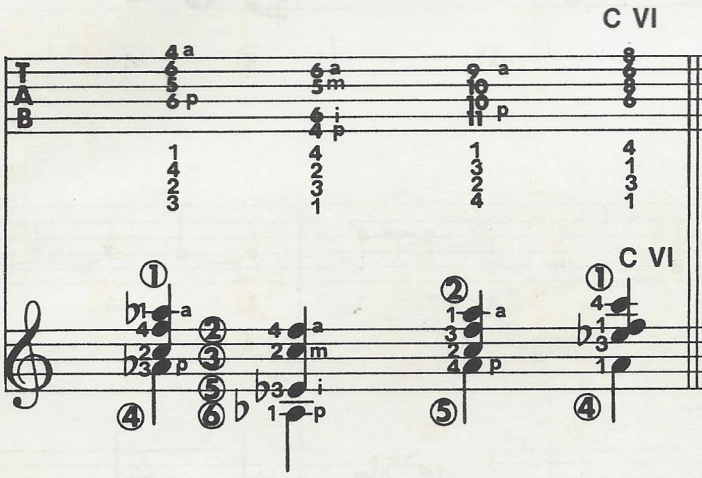
LÁb5+



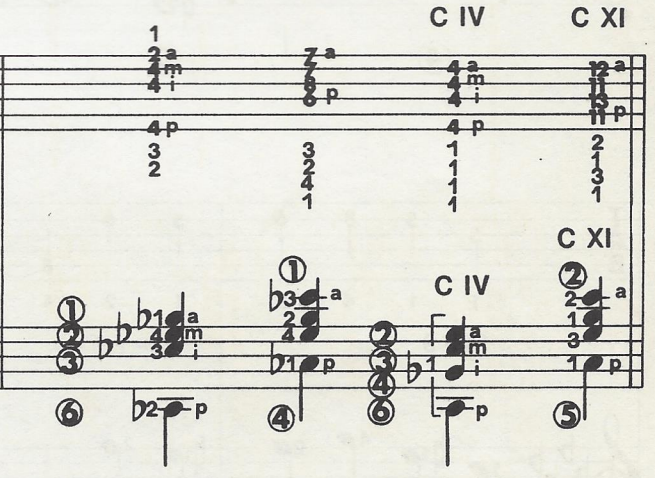
LÁb7+



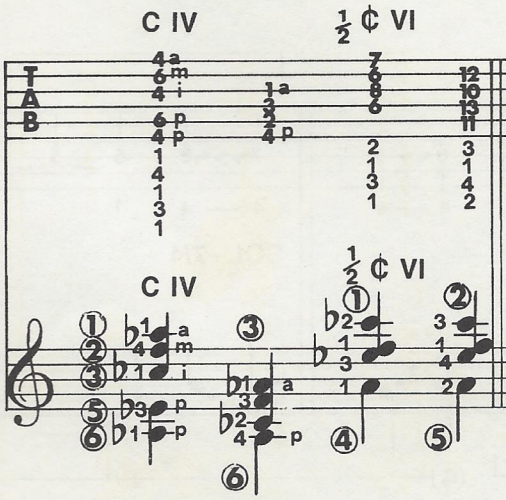
LÁb6



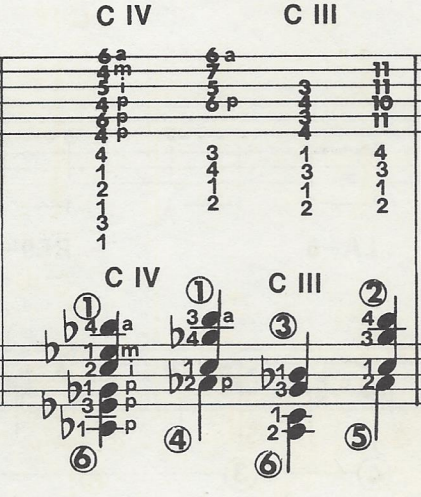
LÁb–



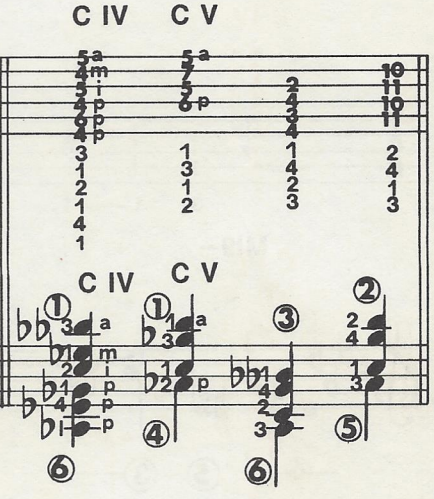
LÁb–6



LÁb9



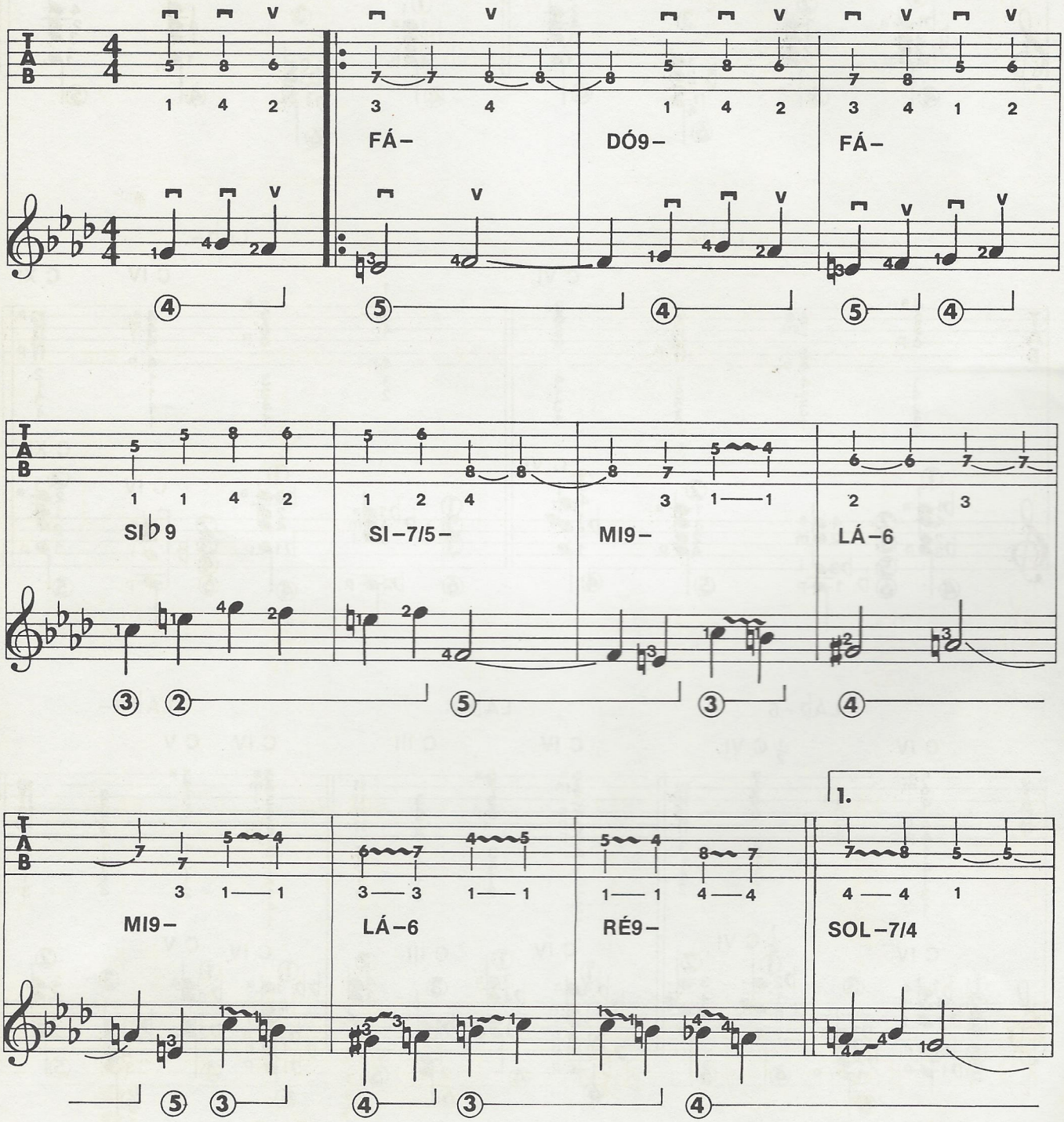
LÁb9–

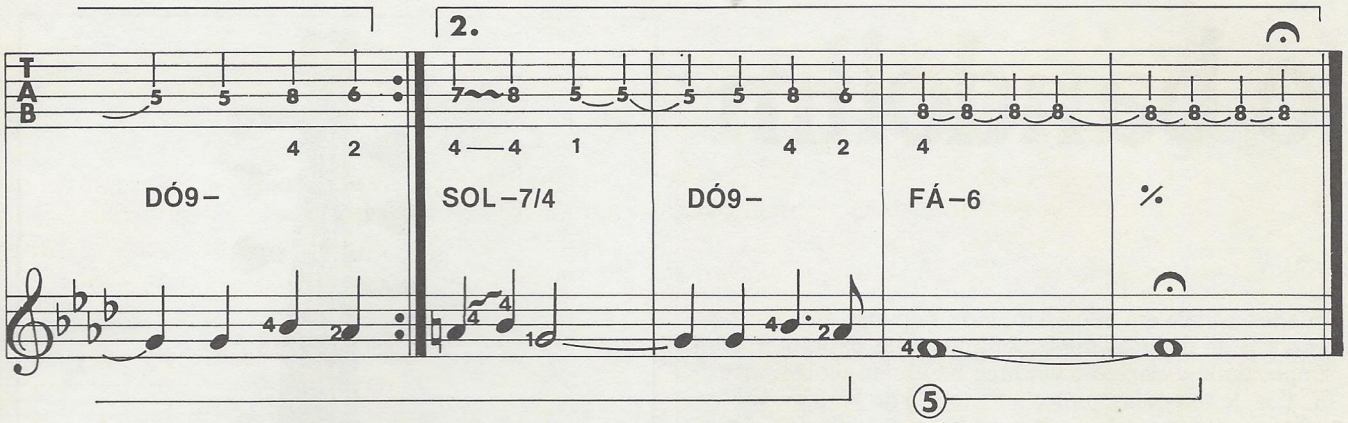


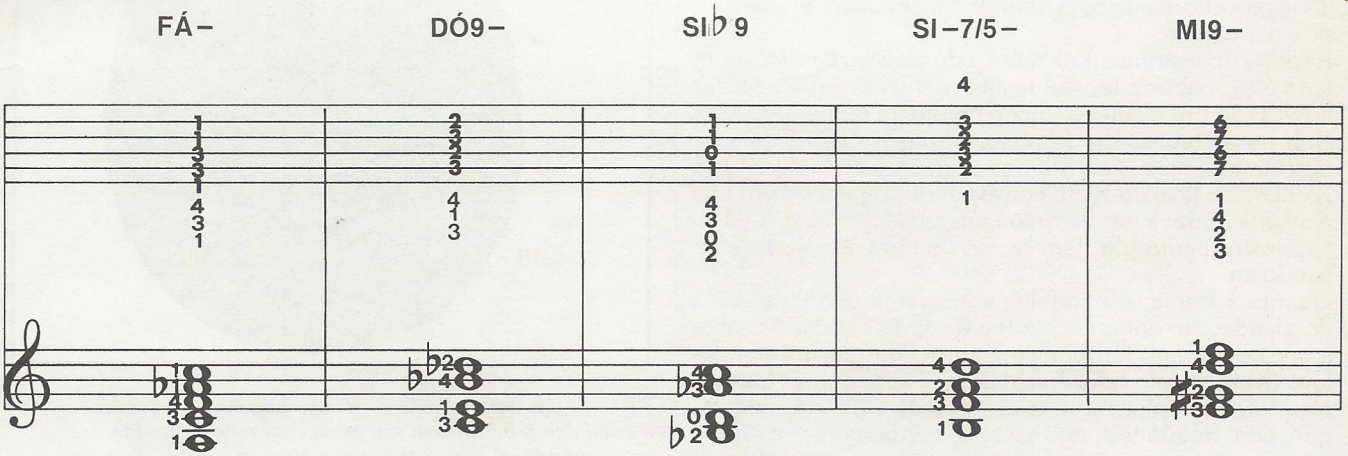
exercícios

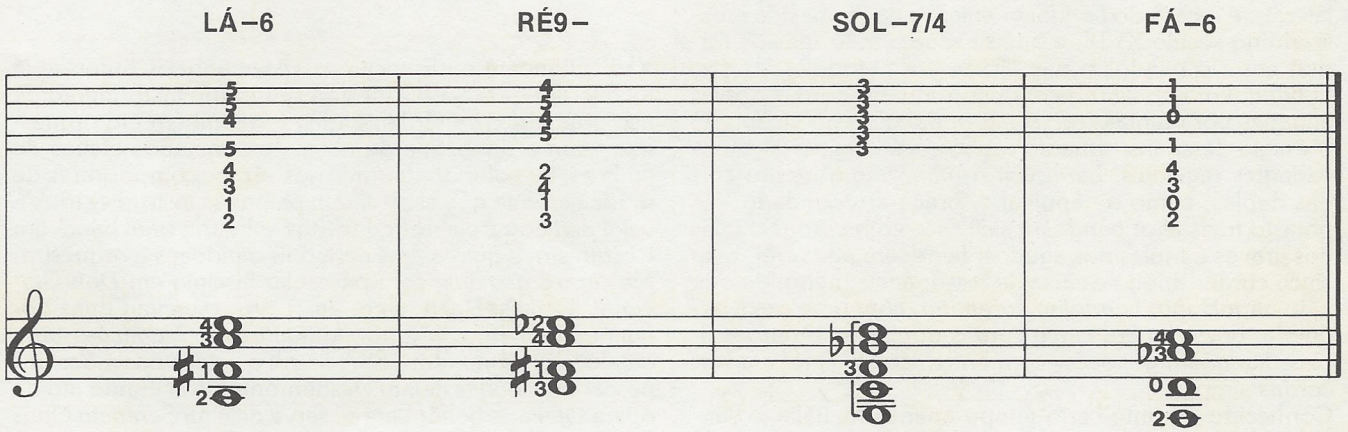
Franco Cerri

90 Com este exercício retomamos os glissandos: você encontrará alguns deles a partir do sétimo compasso. São indispensáveis para dar o colorido desejado ao tema. Não se esqueça, também, de se exercitar na mudança de acordes, buscando desenvoltura e precisão. O exercício tem andamento deliberadamente moderado, e isso você deve respeitar.




2.
DÓ9–
SOL–7/4
DÓ9–
FÁ–6
%
5


FÁ–
DÓ9–
SI♭9
SI–7/5–
MI9–


LÁ–6
RÉ9–
SOL–7/4
FÁ–6

o bandolim

Quando se fala em bandolim, logo se pensa em Nápoles. As letras de diversas músicas napolitanas exprimem com simplicidade e clareza o binômio bandolim-violão, instrumentos de serenatas, juntos até mesmo no Paraíso. O bandolim, como o violão, acompanha o destino dos instrumentos muitas vezes injustamente relegados ao papel quase exclusivo de acompanhamento. O bandolim, instrumento de cordas dedilhadas, tem a característica de não poder sustentar notas longas; por isso, nas orquestras é utilizado apenas para emprestar cor local. Essa dificuldade de sustentar notas longas, na música popular, foi superada pelo trêmulo e, na clássica, deu vida a uma técnica que usa com eficácia arpejos freqüentes e escalas de grande efeito virtuosístico, principalmente nos andamentos lentos.

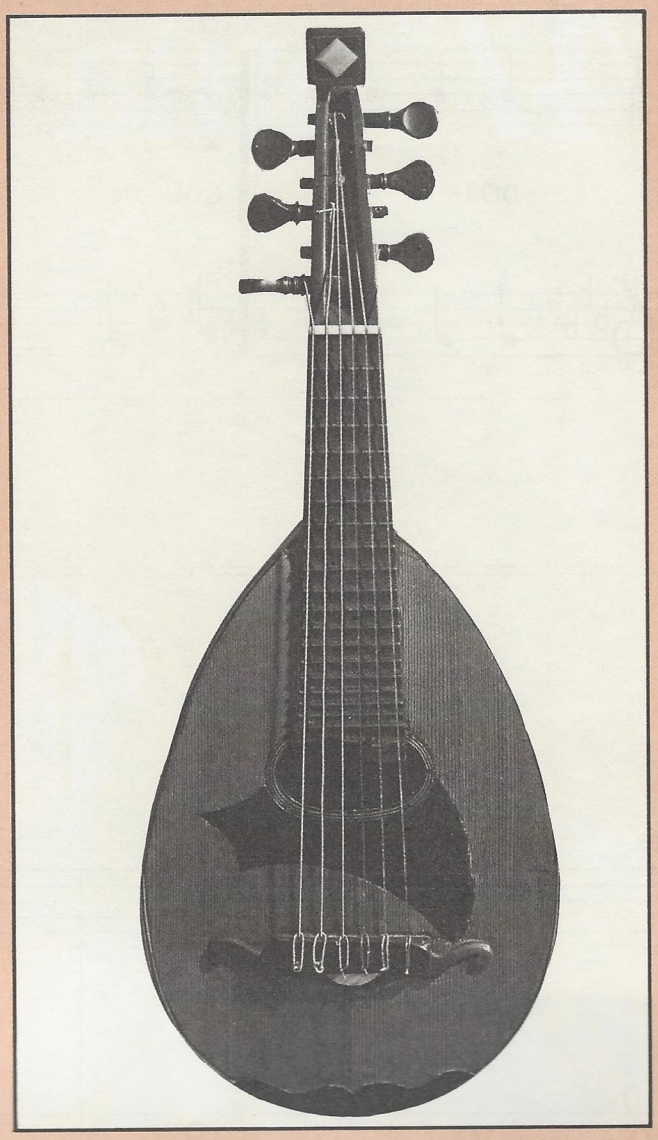
O repertório do bandolim situa-se, sobretudo, no terreno da música popular, devido inclusive à intensa expressividade proporcionada pelo trêmulo, muito difundido na música napolitana.

A forma do instrumento lembra a do alaúde, e este é, com toda a probabilidade, seu legítimo antecessor: as cordas duplas são um elemento que o bandolim tem em comum com seu antepassado de maiores dimensões. A data de nascimento, que remonta aos primeiros anos do século XVIII ou ao final do XVII, corresponde ao período em que o alaúde entrava em declínio com a concorrência da tiorba, instrumento da família do alaúde e do próprio bandolim.

Quanto à forma, o bandolim conserva a caixa abaulada do alaúde. No entanto, perdeu a roseta entalhada sobre a boca do tampo harmônico, substituída por um simples furo oval disposto horizontalmente. Sobre a caixa harmônica traz uma placa que o protege da ação da palheta, que, com freqüência, age sobre as cordas com um rápido trêmulo para enriquecer a sonoridade do instrumento. O braço é um tanto curto; sobre a escala estão colocadas pequenas travessas de metal (trastos), que delimitam as notas. A cabeça tem forma em espátula ligeiramente inclinada para trás, com cravelhas fixadas na parte posterior ou nas laterais, é o caso do *bandolim milanês* (já conhecido e utilizado no século XVIII, e que se situa, em termos de forma, entre o bandolim napolitano e a mandola).

O *bandolim napolitano* conta com quatro cordas duplas afinadas por quintas (*sol*, *ré*, *lá*, *mi*), como no violino. O prestígio desse instrumento acabou por originar algumas variantes regionais: *bandolim romano*, com quatro cordas duplas, como o napolitano, braço arredondado, capotasto mais alto; *bandolim siciliano*, com cordas duplas nos graves e triplas nos agudos; *bandolim paduano*, com cinco cordas duplas e caixa de ressonância menor do que a do napolitano; *bandolim florentino*, com uma caixa pequena, braço longo, cinco cordas duplas ou quatro simples; *bandolim genovês*, com braço longo, cinco ou seis cordas simples.

Conhecido durante certo tempo apenas na Itália, o bandolim firmou-se, a partir da segunda metade do século XVIII, também na França e na Alemanha. Conforme já foi dito anteriormente, mesmo sendo um instrumento de uso popular, o bandolim é utilizado também em orquestras, com a finalidade de obter determinados efeitos de timbre e de colorido. Numerosos são os compositores de música erudita que escreveram para esse instrumento. Vivaldi dedicou a ele três concertos solo, um para bandolim e orquestra e outros dois para dois bandolins e orquestra; Mozart fez uso dele com particular fascínio em *Don Giovanni*. E mais: Beethoven, em 1796, escreveu duas *Sonatinas*, um *Adagio* e um *Andante com Variações* para bandolim e piano; em 1887, Verdi o coloca nas mãos dos pescadores que festejam Desdêmona, no segundo ato da ópera *Otello*; e Schönberg se serve dele na *Serenata Opus 24*. E estes são apenas alguns exemplos citados ao acaso.

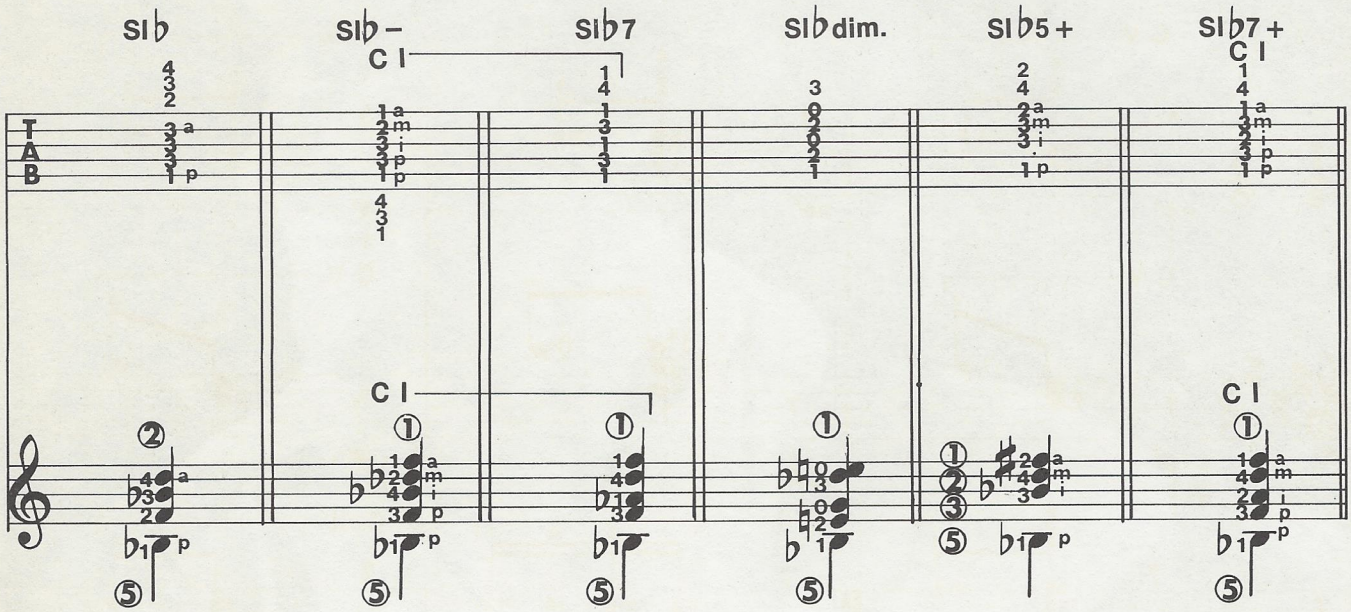


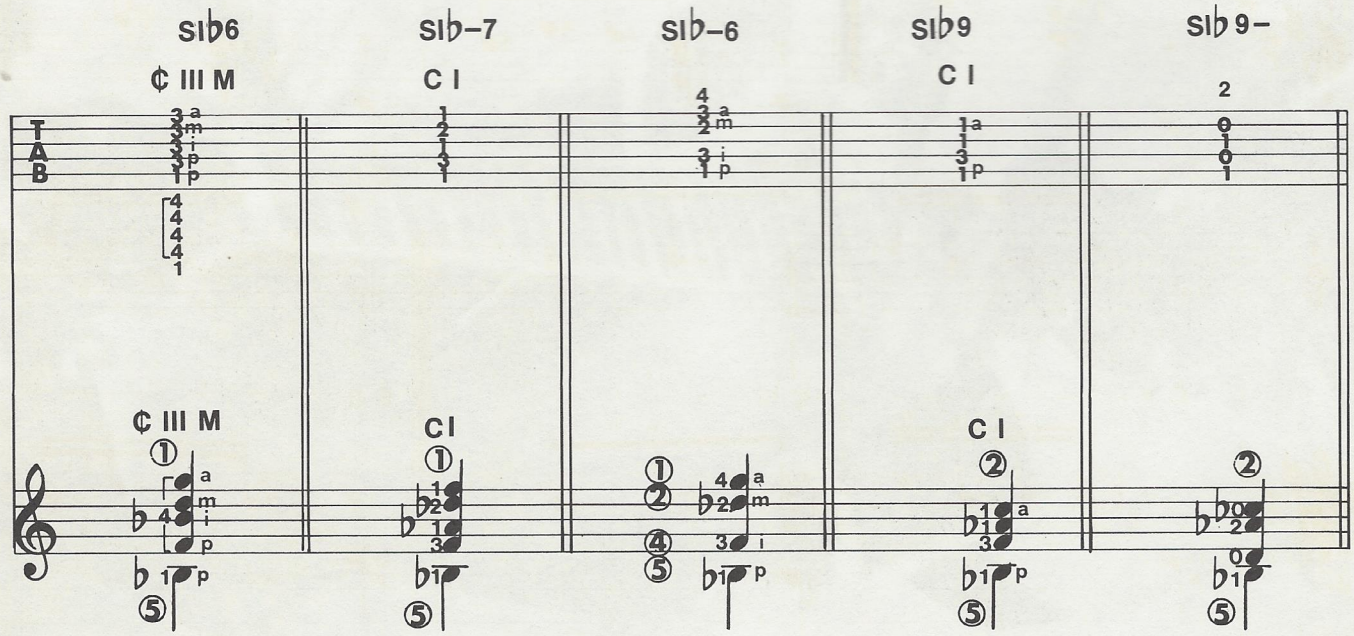
Embora seja um instrumento de uso popular, o bandolim também tem seu espaço na música erudita, enriquecendo as orquestras com efeitos particulares de timbre e de cor. Acima, bandolim milanês do séc. XIX (Gemeentemuseum, Haia; foto Pagani/Arquivo Fabbri).

47ª aula

John McLaughlin (© Guido H[illegible])

os acordes de SI BEMOL

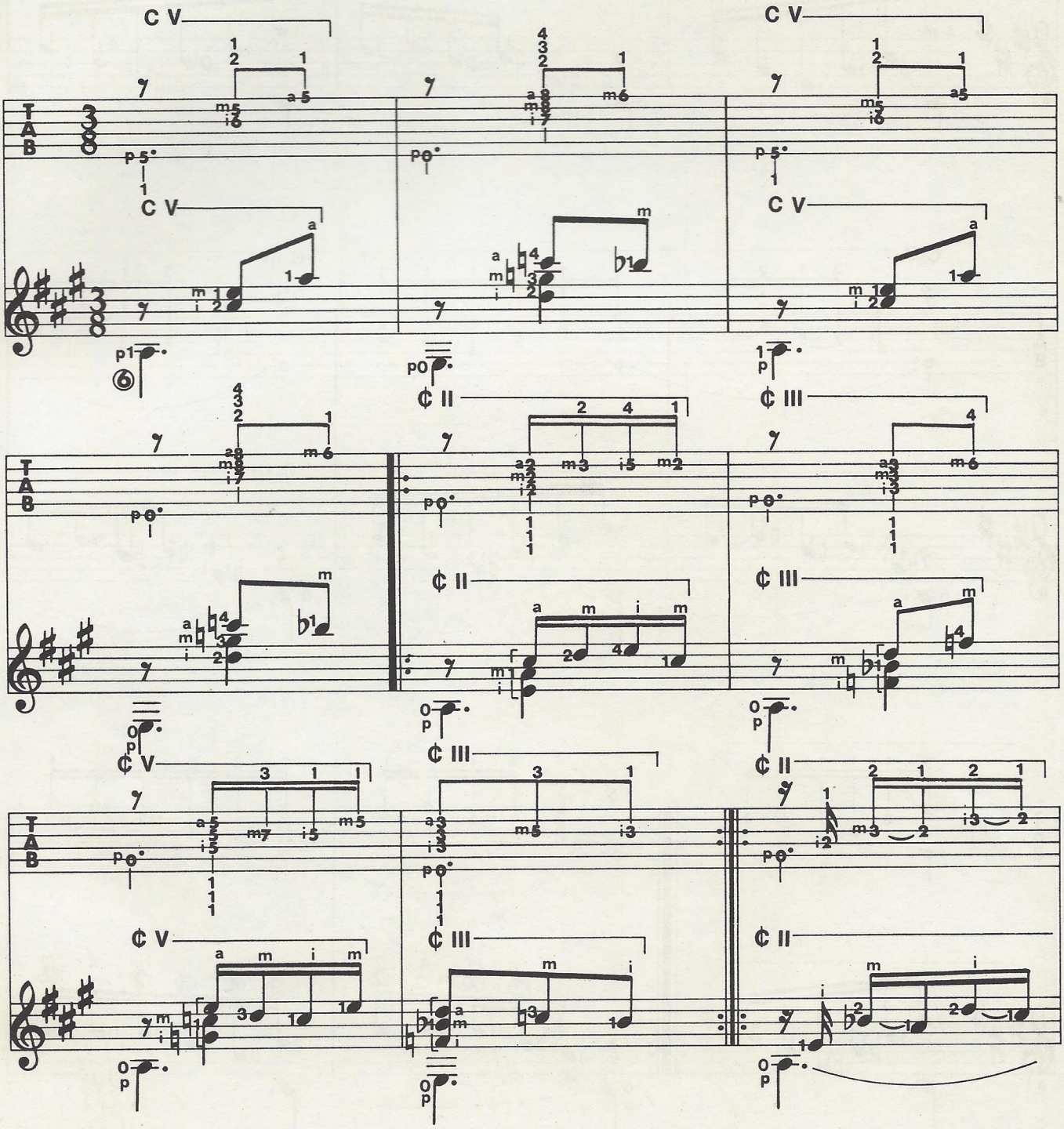


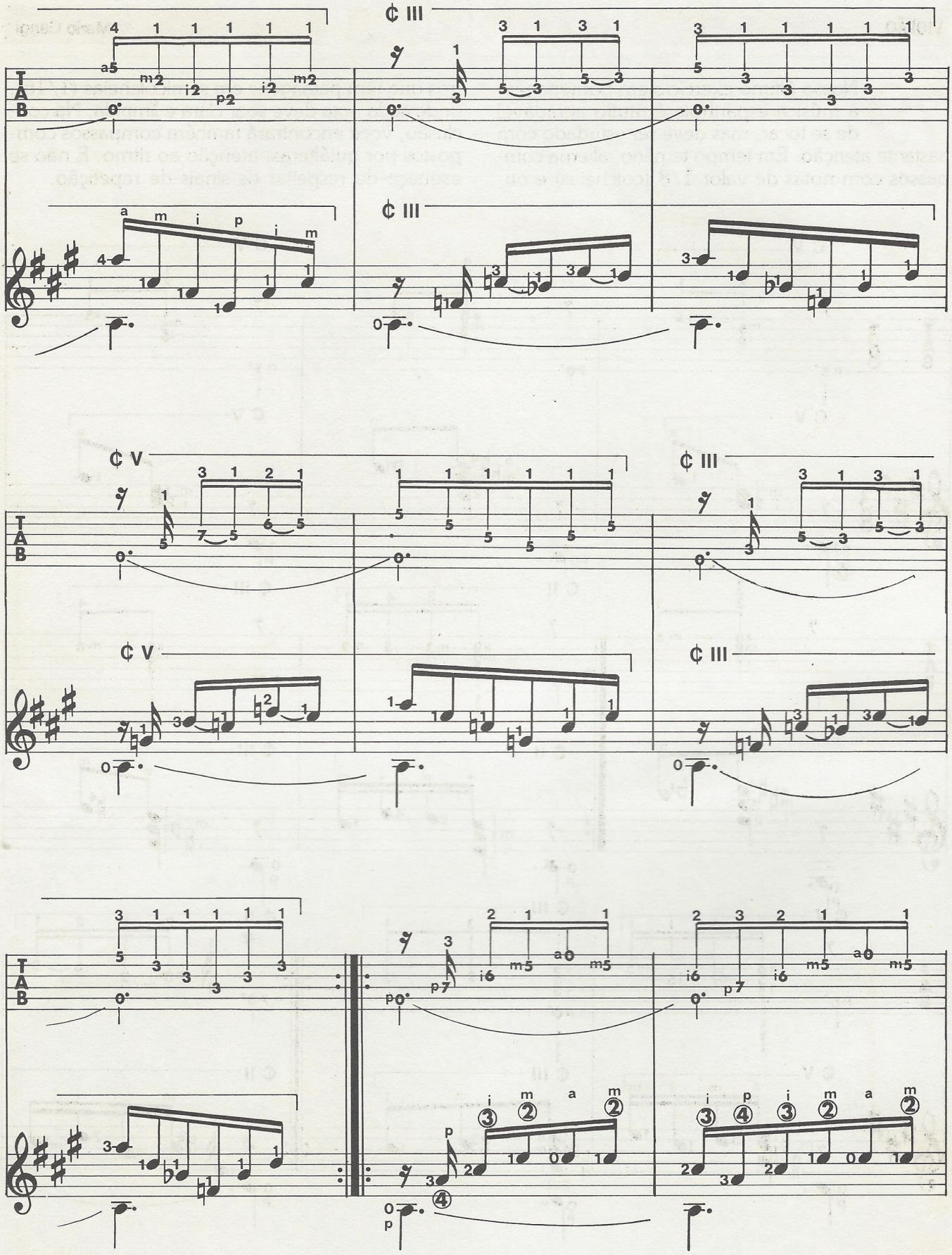


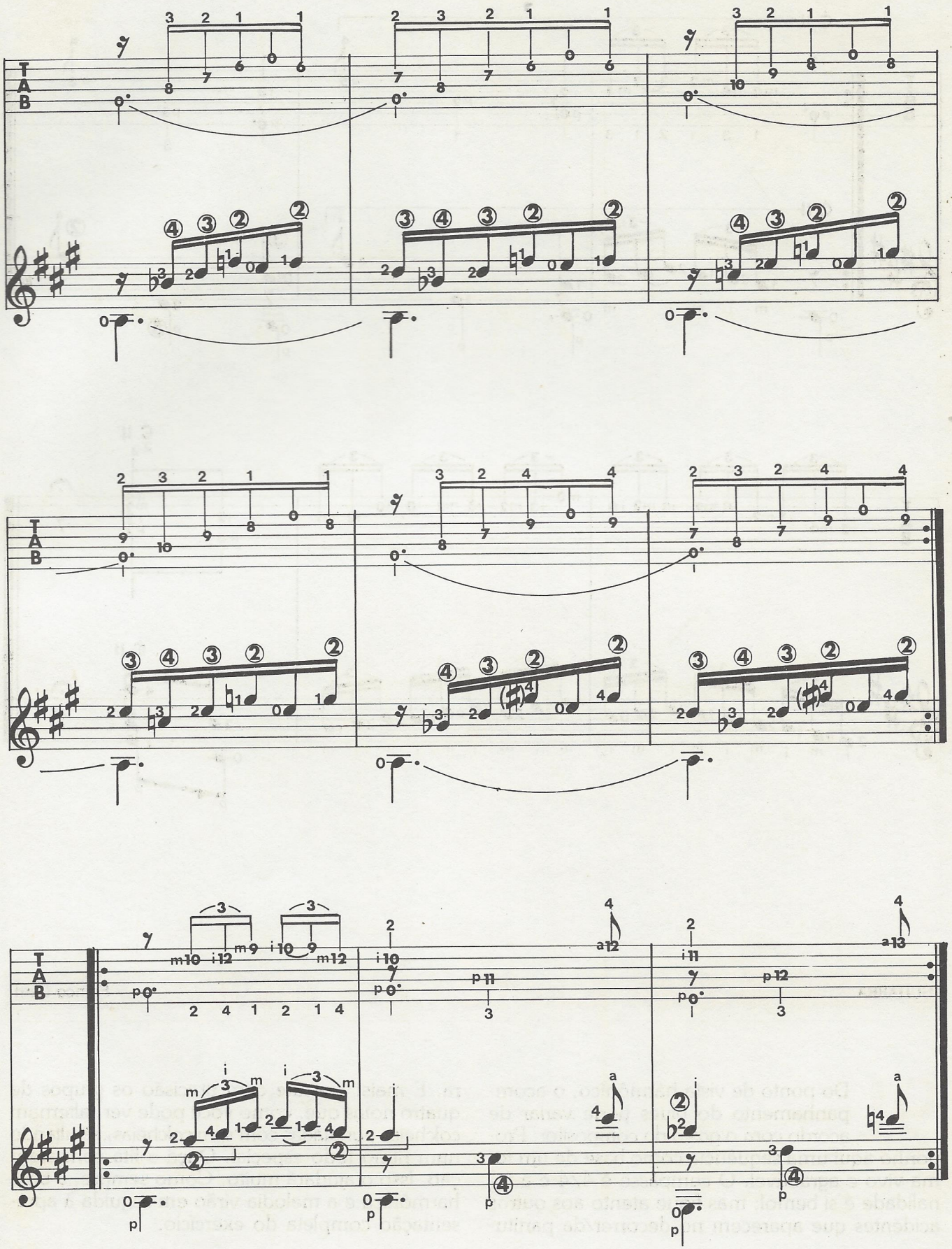
exercícios

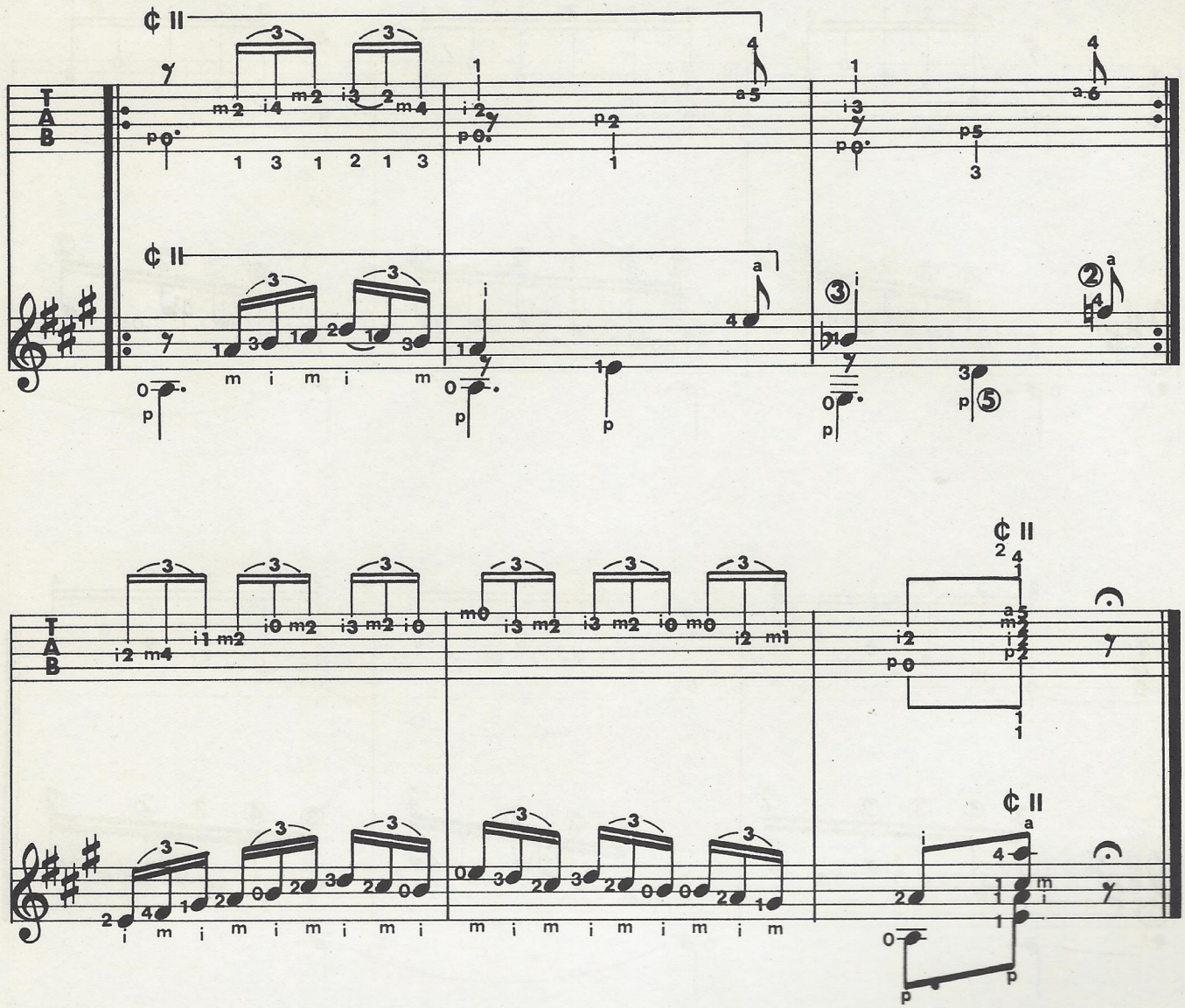
Mario Gangi

79 Nosso último exercício em homenagem à música espanhola é muito agradável de se tocar, mas deve ser estudado com bastante atenção. Em tempo ternário, alterna compassos com notas de valor 1/8 (colcheias) e outros que têm passagens em semicolcheias (1/16), onde cada nota deve soar clara e límpida. Na conclusão, você encontrará também compassos compostos por quiálteras: atenção ao ritmo. E não se esqueça de respeitar os sinais de repetição.




¢ III
¢ III
¢ V
¢ V
¢ III
¢ III


T
A
B

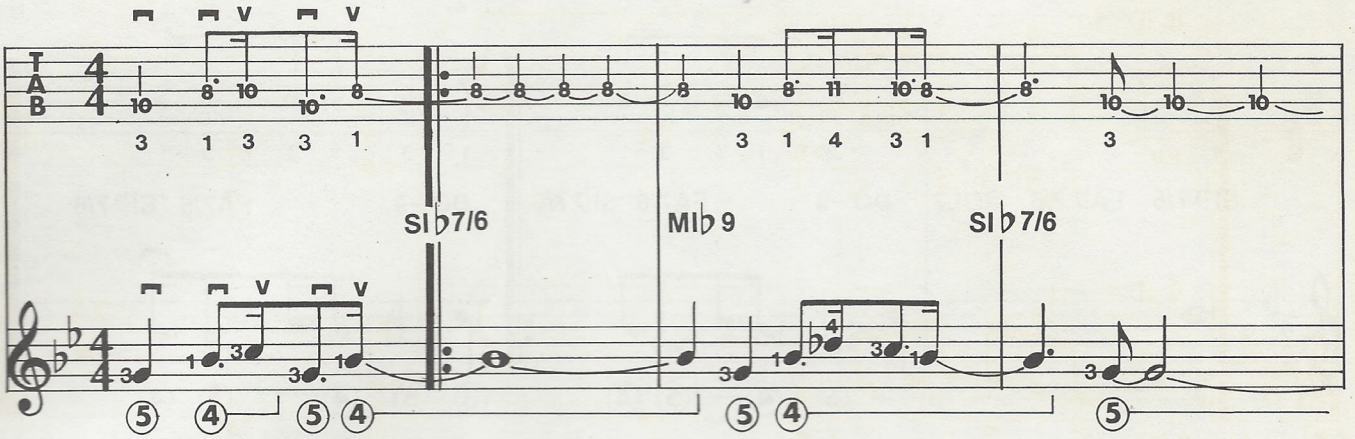


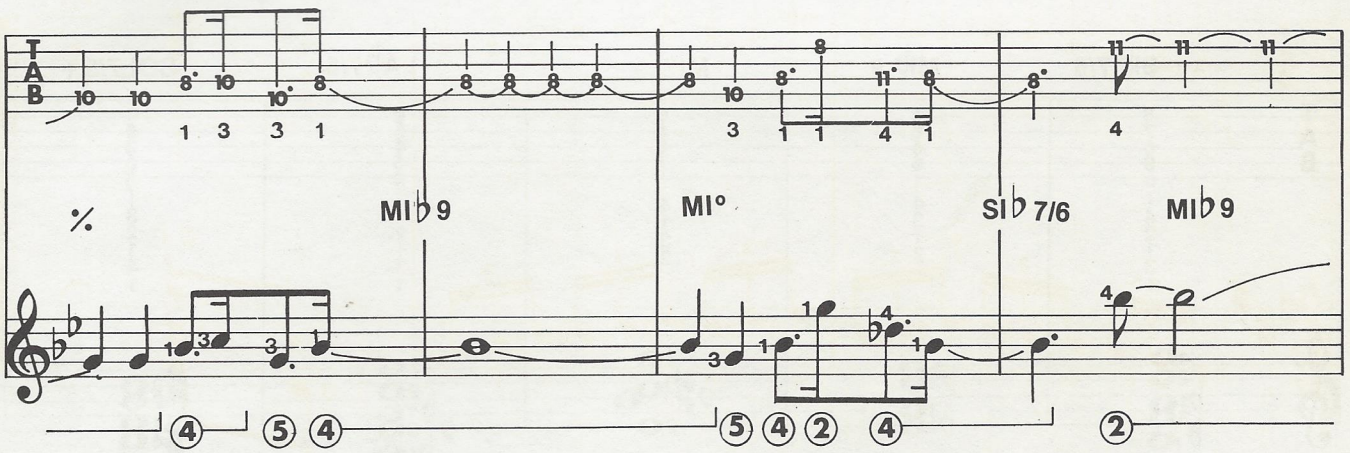
GUITARRA

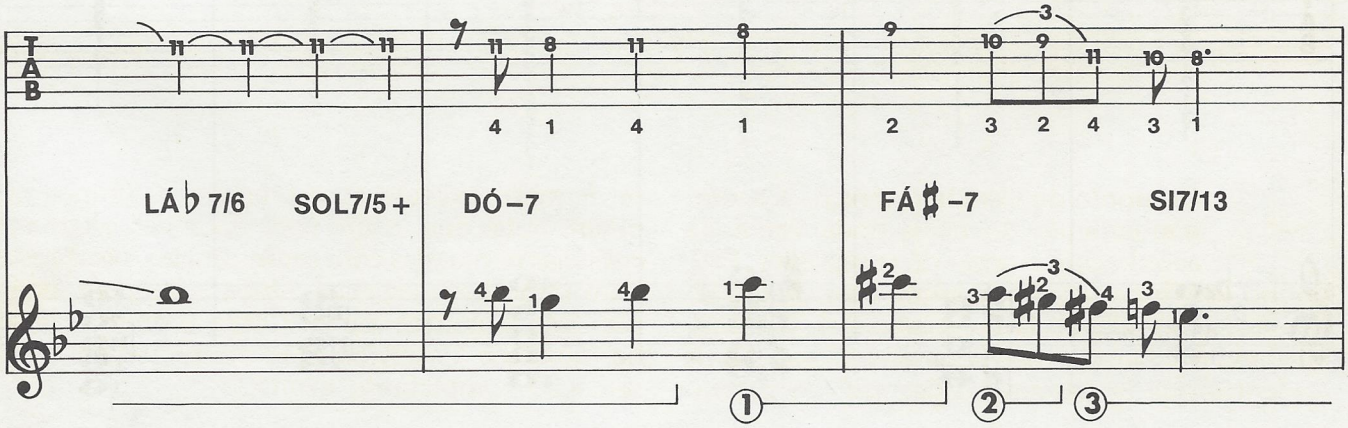
exercícios

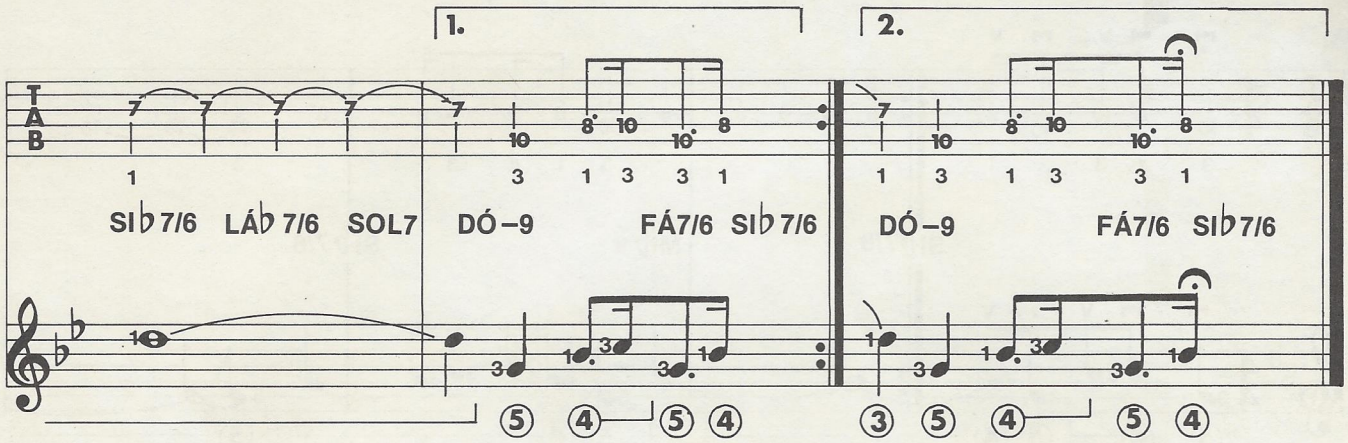
Franco Cerri

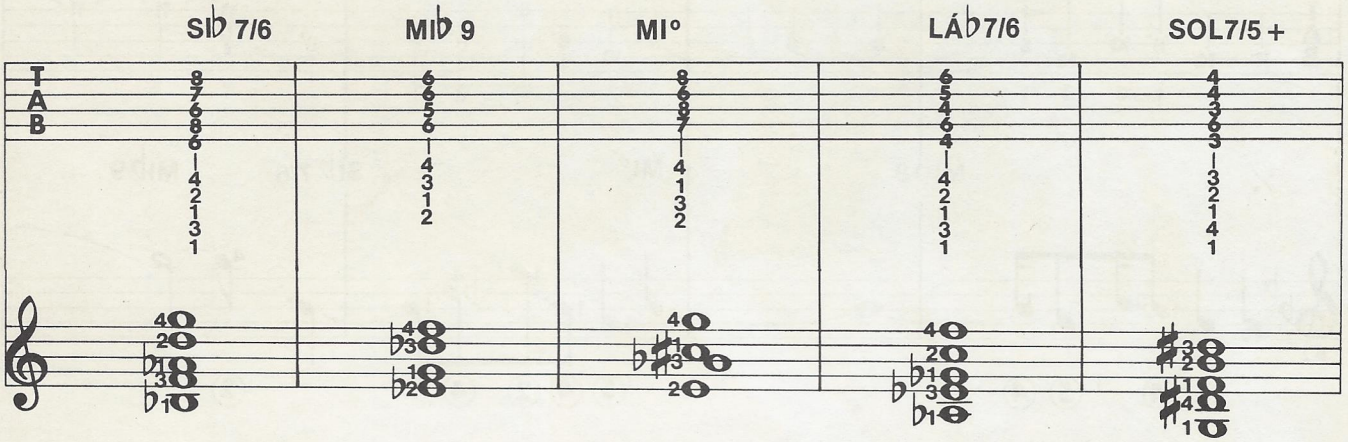
91 Do ponto de vista hármônico, o acompanhamento do blues pode variar de acordo com o gosto do compositor. Proponho aqui uma seqüência como base de um tema vivo e agradável. O compasso é 4/4 e a tonalidade é si bemol; mas fique atento aos outros acidentes que aparecem no decorrer da partitura. E mais: execute com precisão os grupos de quatro notas que, como você pode ver, alternam colcheias pontuadas com semicolcheias, resultando num ritmo todo especial. Ouça a fita com atenção. Isso o ajudará muito. Como sempre, a base harmônica e a melodia virão em seguida à apresentação completa do exercício.

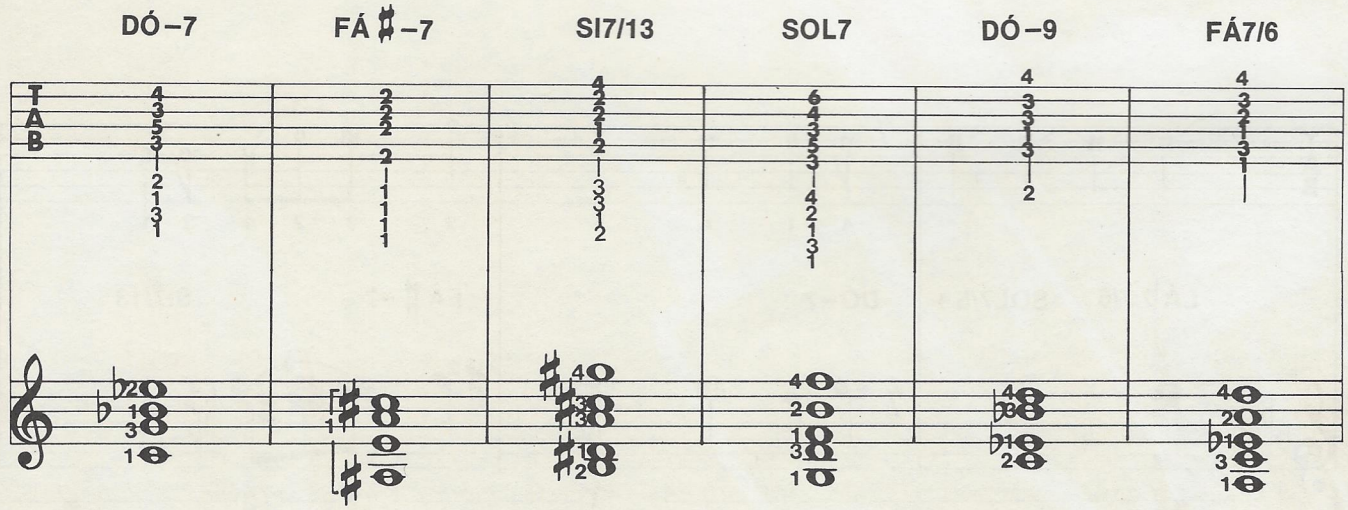

SI♭7/6
MI♭9
SI♭7/6


%
MI♭9
MI°
SI♭7/6
MI♭9


LÁ♭7/6
SOL7/5+
DÓ–7
FÁ♯–7
SI7/13


1.
2.
SI♭7/6 LÁ♭7/6 SOL7 DÓ–9 FÁ7/6 SI♭7/6
DÓ–9 FÁ7/6 SI♭7/6

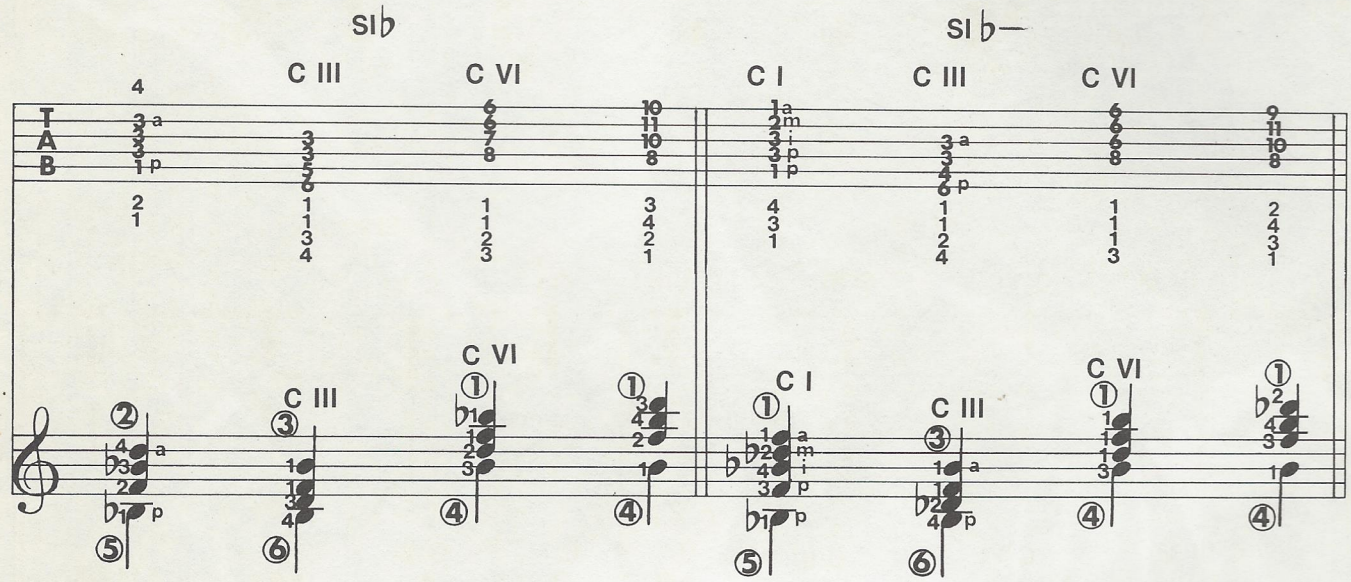

SI♭7/6
MI♭9
MI°
LÁ♭7/6
SOL7/5+

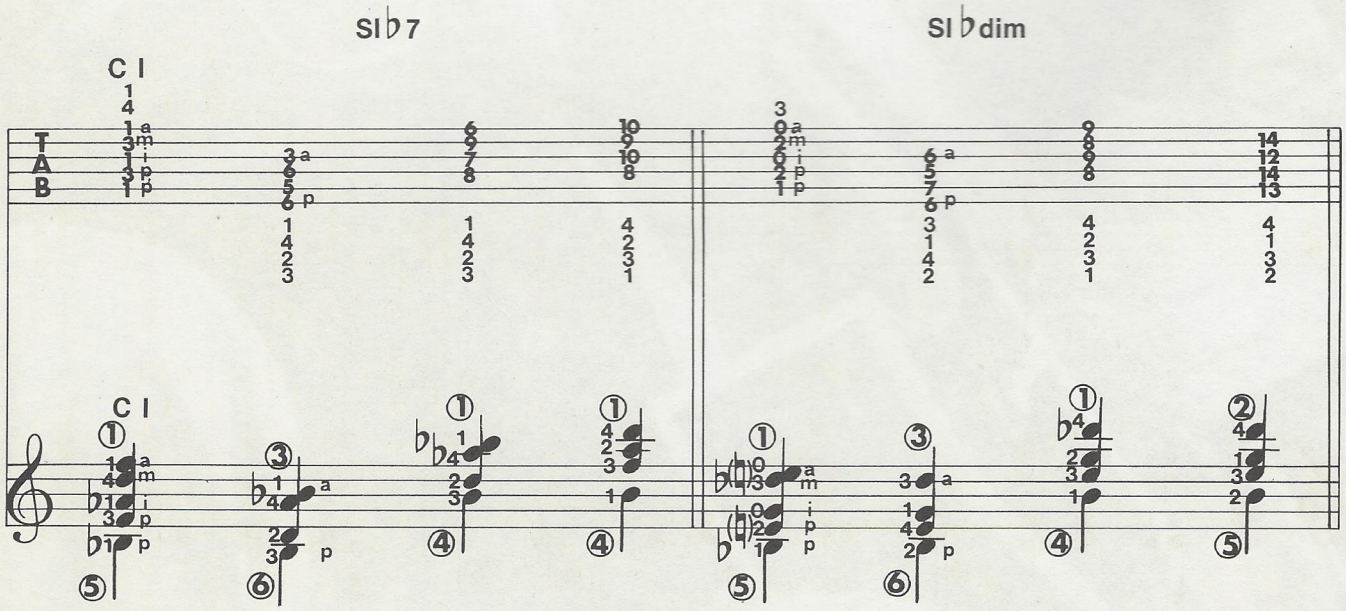

DÓ–7
FÁ♯–7
SI7/13
SOL7
DÓ–9
FÁ7/6

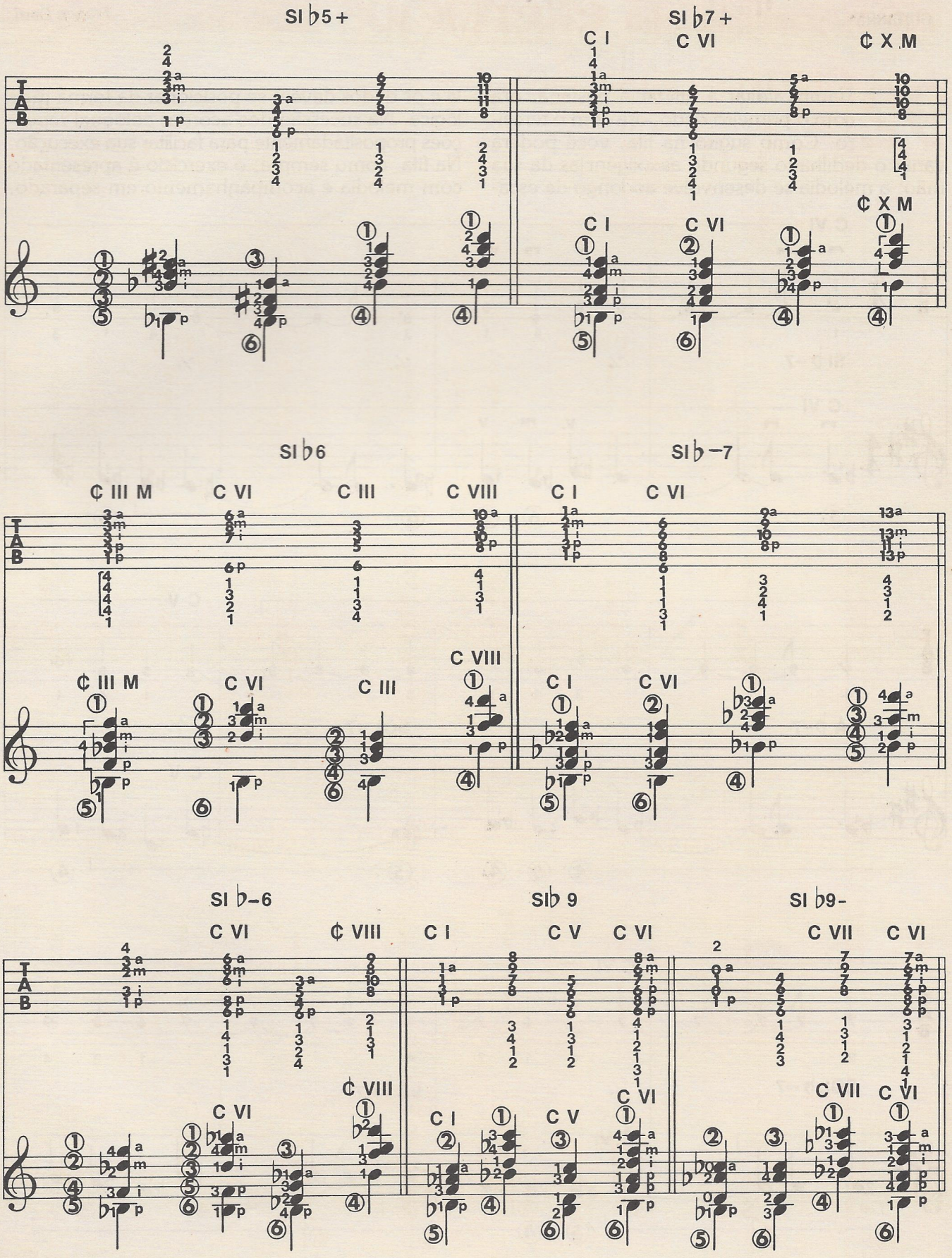
48ª aula

...o de Piero Baguzzi — A...

os acordes de SI BEMOL em outras posições



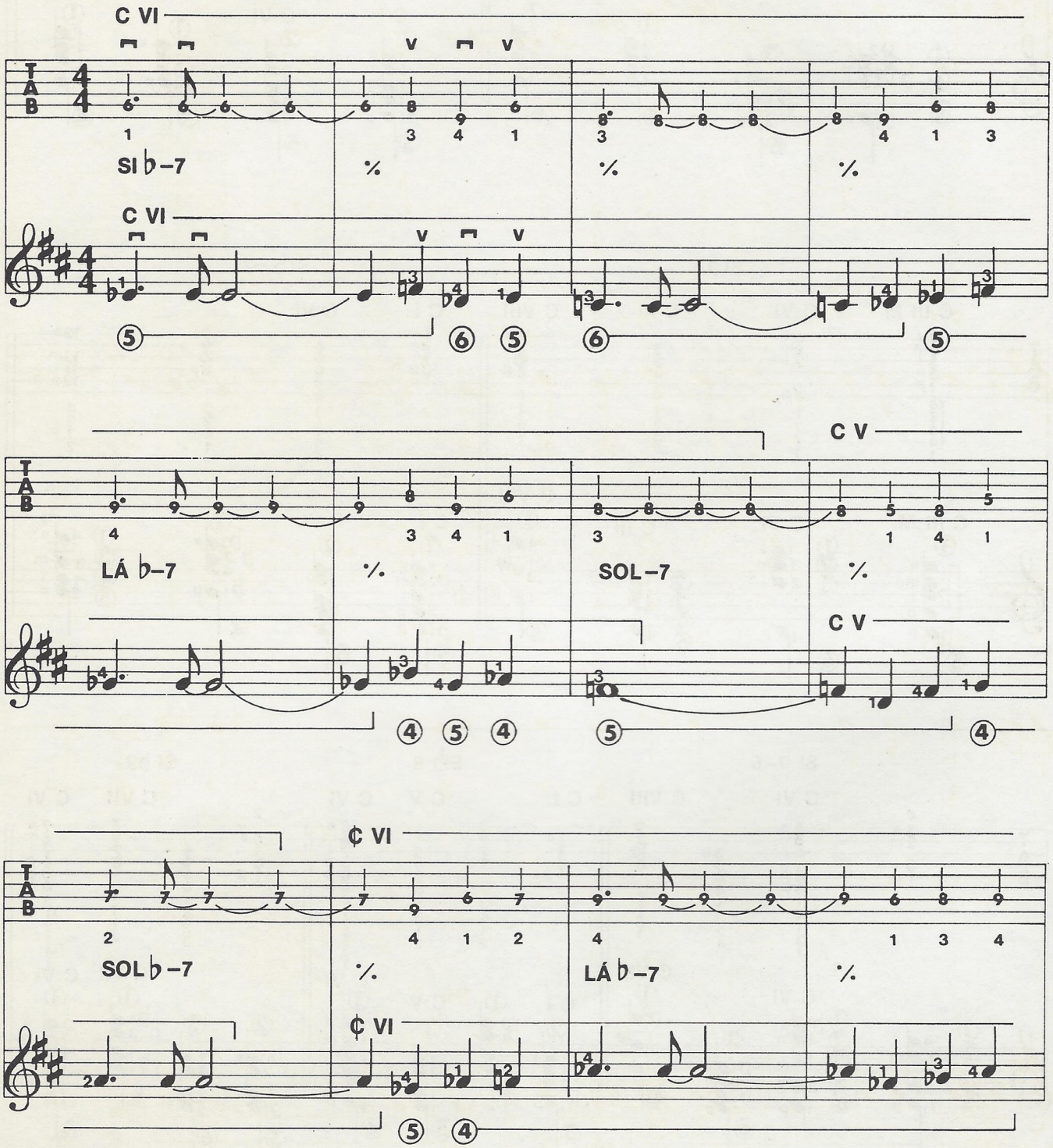


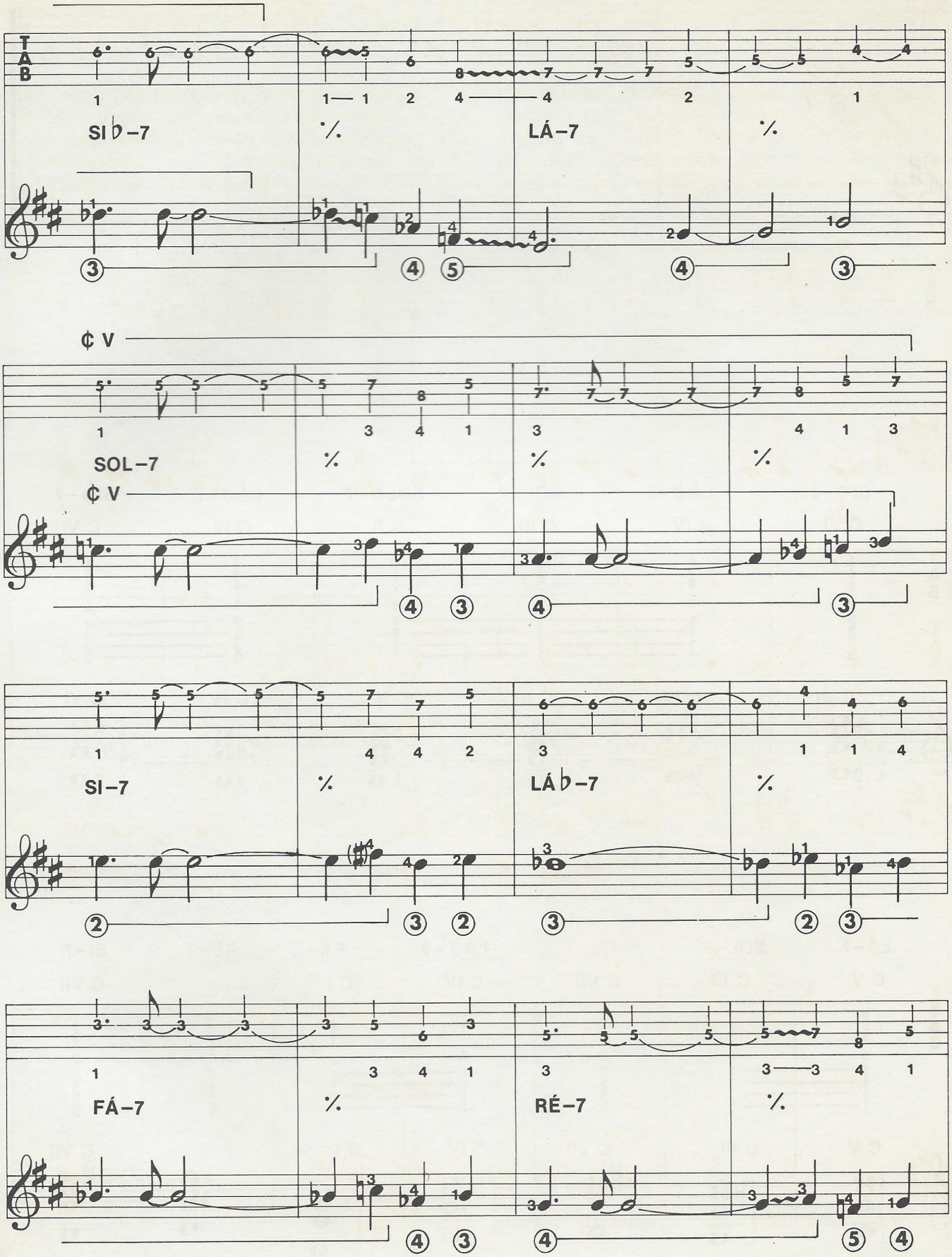

SI ♭5+
SI ♭7+
C I
C VI
¢ X M
SI ♭6
SI ♭−7
¢ III M
C III
C VIII
SI ♭−6
SI ♭9
SI ♭9−
C VII

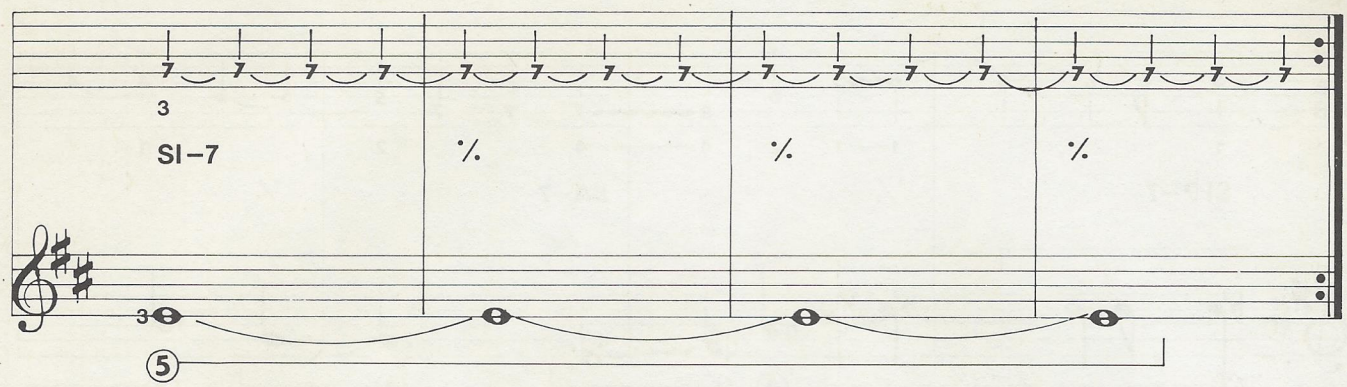
exercícios

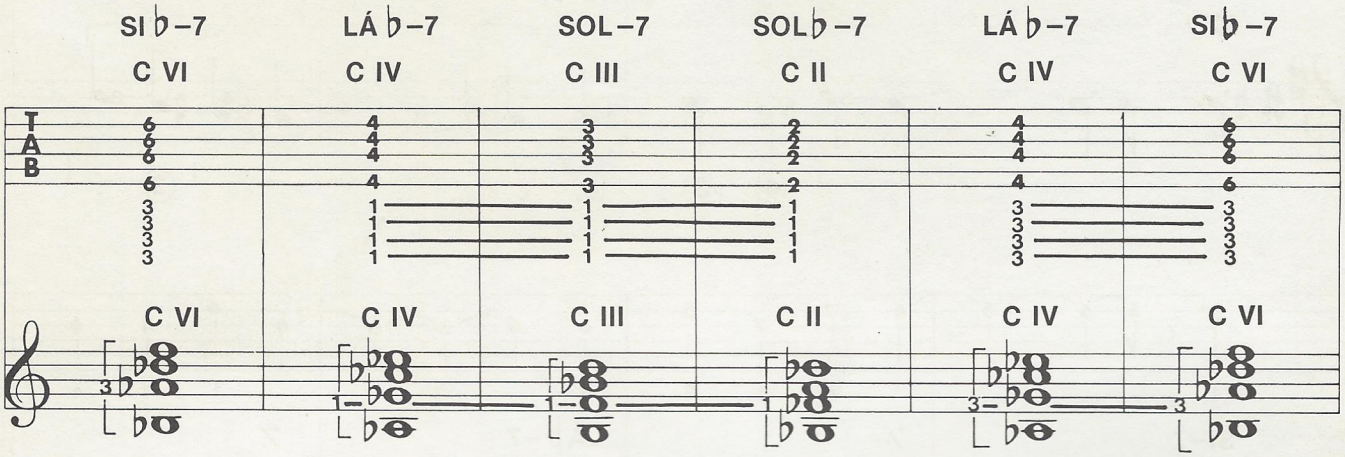
Franco Cerri

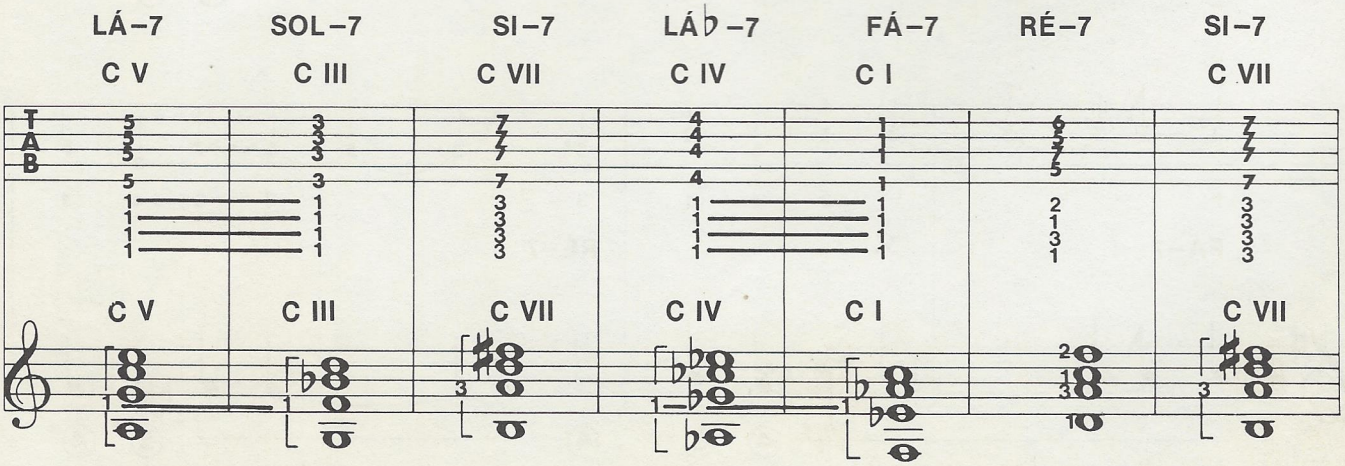
92 Vamos voltar a utilizar a pestana, ora com o primeiro dedo, ora com o terceiro. Como sugiro na fita, você poderá variar o dedilhado segundo as exigências da sua mão: a melodia se desenvolve ao longo da escala e os dedos devem se posicionar da forma mais lógica. Na sucessão dos acordes coloquei repetições propositadamente para facilitar sua execução. Na fita, como sempre, o exercício é apresentado com melodia e acompanhamento em separado.




SI♭–7
LÁ–7
SOL–7
SI–7
LÁ♭–7
FÁ–7
RÉ–7


SI –7


SI ♭ –7
C VI
LÁ ♭ –7
C IV
SOL –7
C III
SOL ♭ –7
C II
LÁ ♭ –7
C IV
SI ♭ –7
C VI
T
A
B


LÁ –7
C V
SOL –7
C III
SI –7
C VII
LÁ ♭ –7
C IV
FÁ –7
C I
RÉ –7
SI –7
C VII
T
A
B

49ª aula

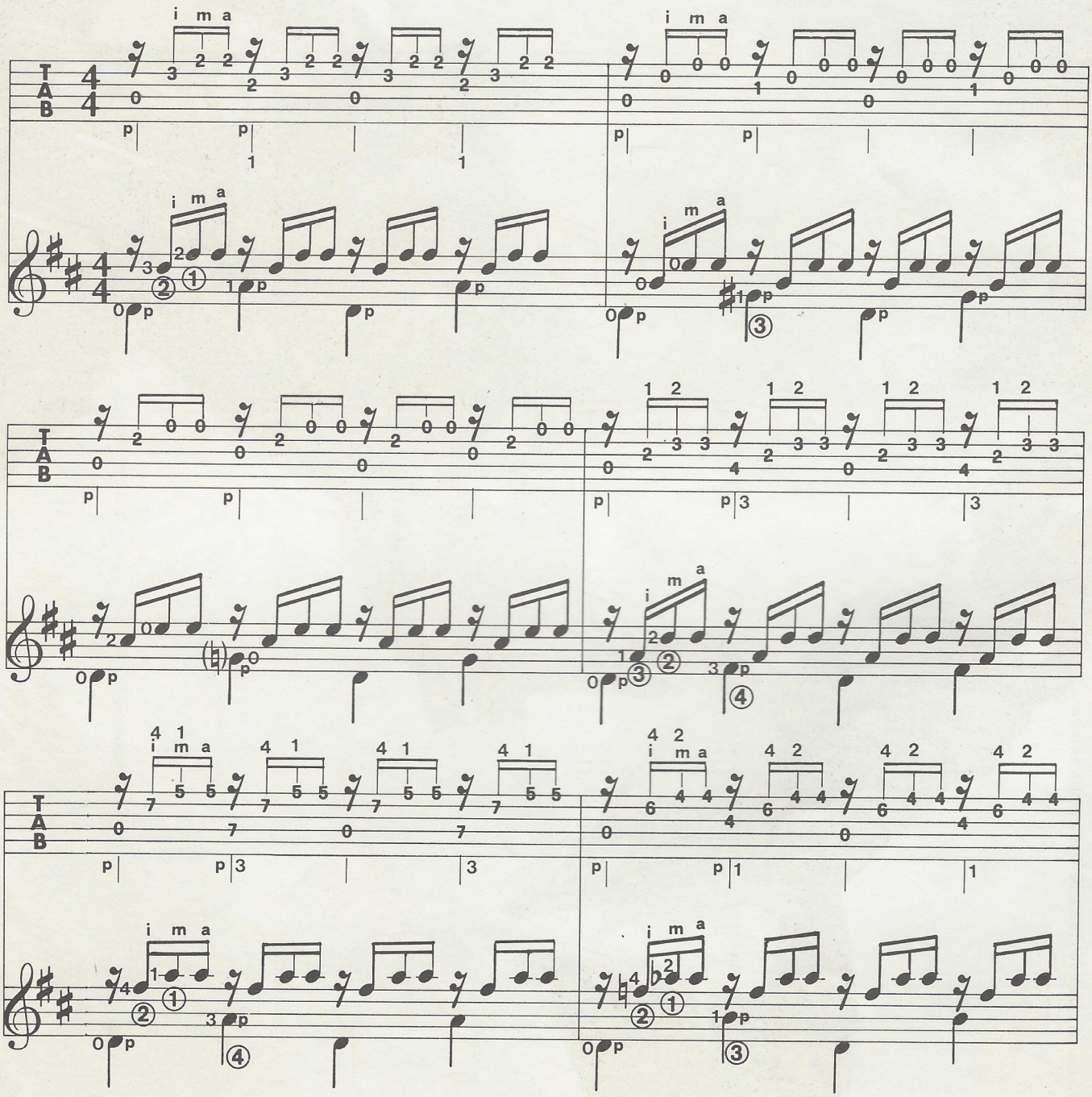
Violonista mexicano (Foto de Dirck Halstead/Grazia N

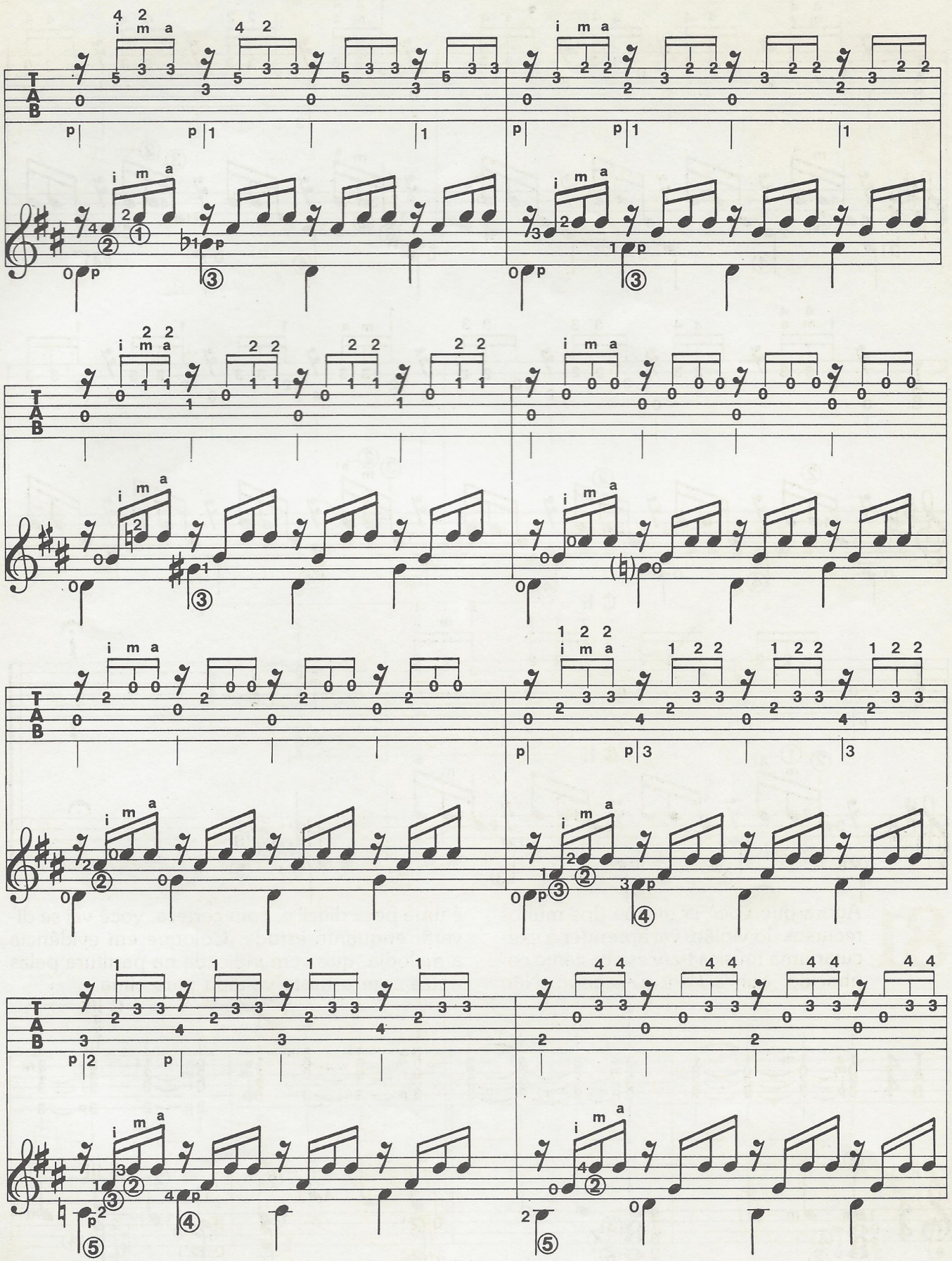
exercícios

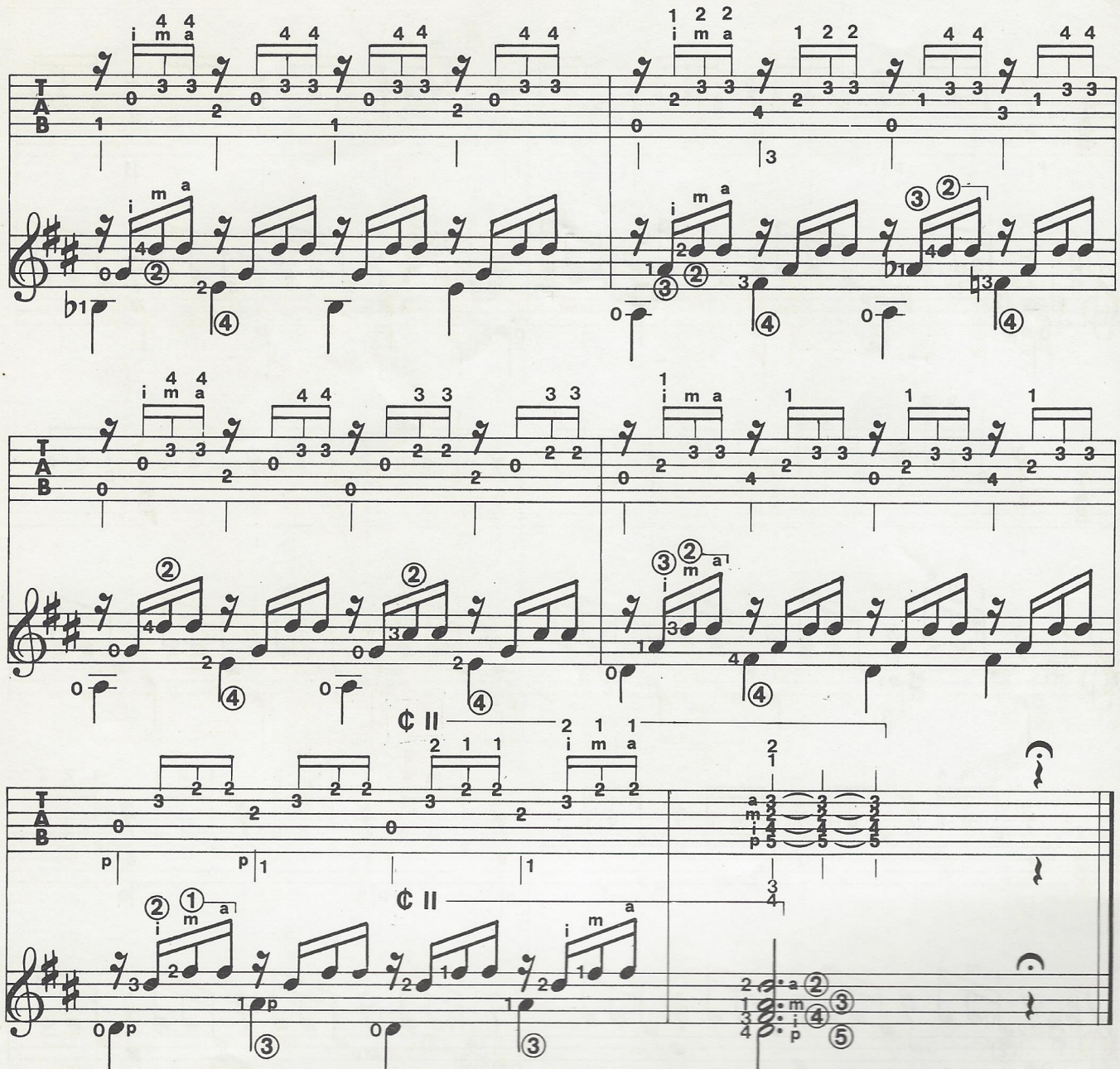
Mario Gangi

80 Aos poucos, procure assimilar a nova técnica proposta por este exercício: as notas repetidas. Em outras palavras, trata-se de dedilhar por duas ou mais vezes a mesma nota sobre a mesma corda. Utilizar um único dedo provocaria sons desiguais e imprecisos. Experimente e você verá confirmado o que estou dizendo. Por isso, é necessário alternar dedos diferentes sobre a mesma corda. Neste exercício, use o médio e o anular.

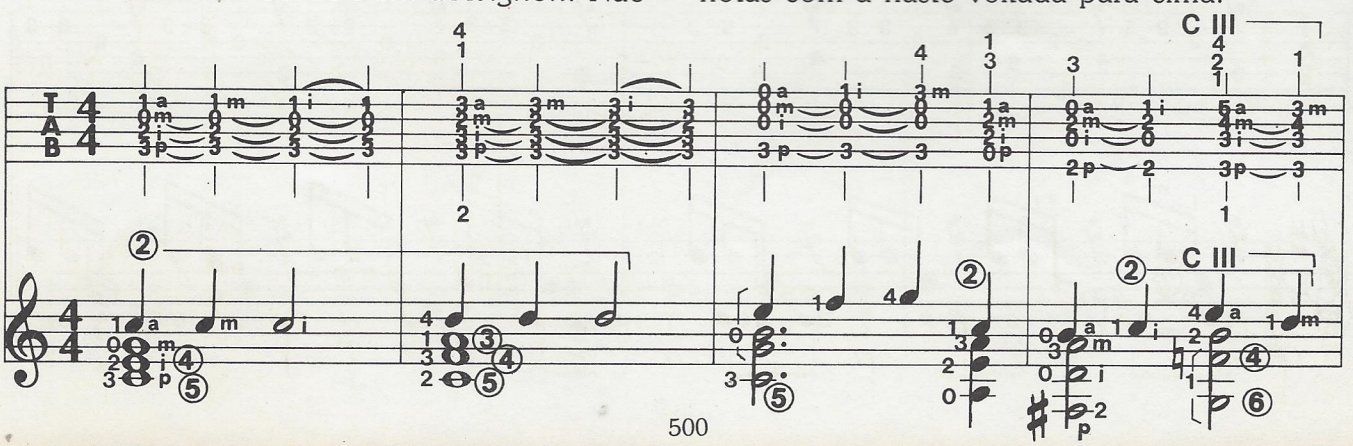
Golpeie a corda sempre com a mesma força, ainda que o anular seja mais fraco: os sons, repito, devem resultar iguais e uniformes. Como sempre, controle o andamento.

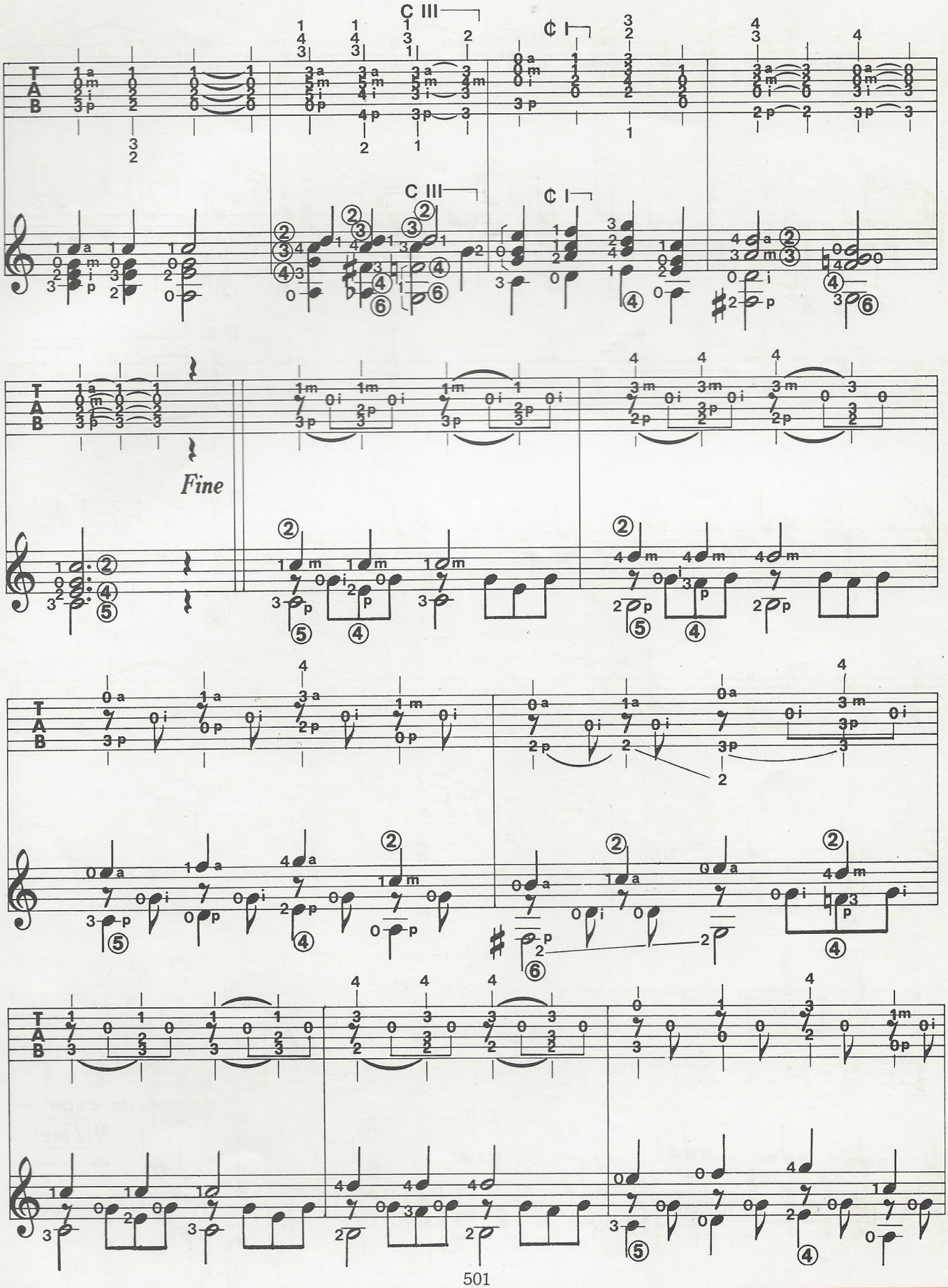


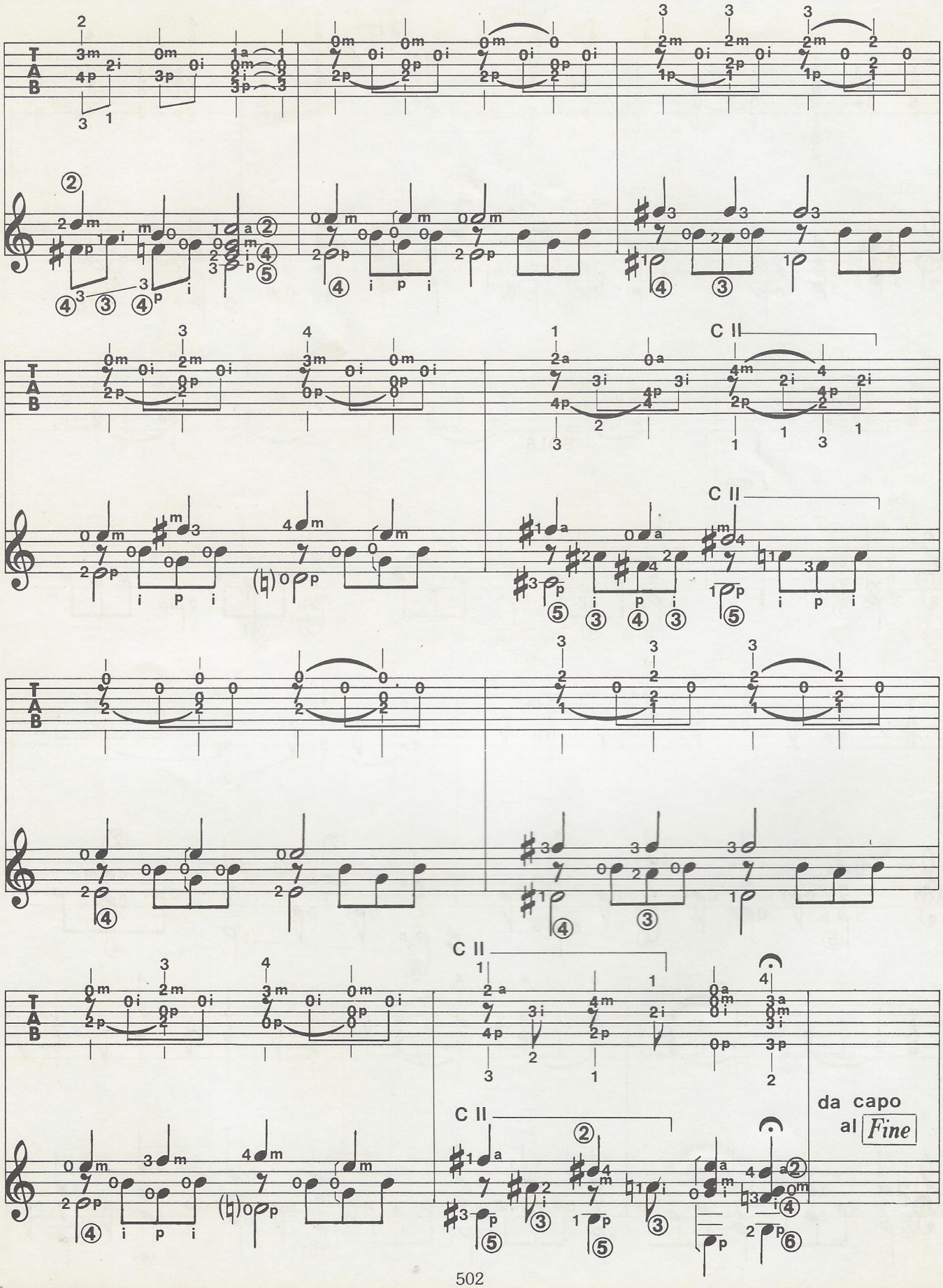




81 Agora que você já dispõe dos muitos recursos do violão, vai aprender a executar uma música francesa bastante conhecida: *Sur le Pont d'Avignon*. Não é uma peça difícil e, com certeza, você vai se divertir enquanto estuda. Coloque em evidência a melodia, que vem indicada na partitura pelas notas com a haste voltada para cima.



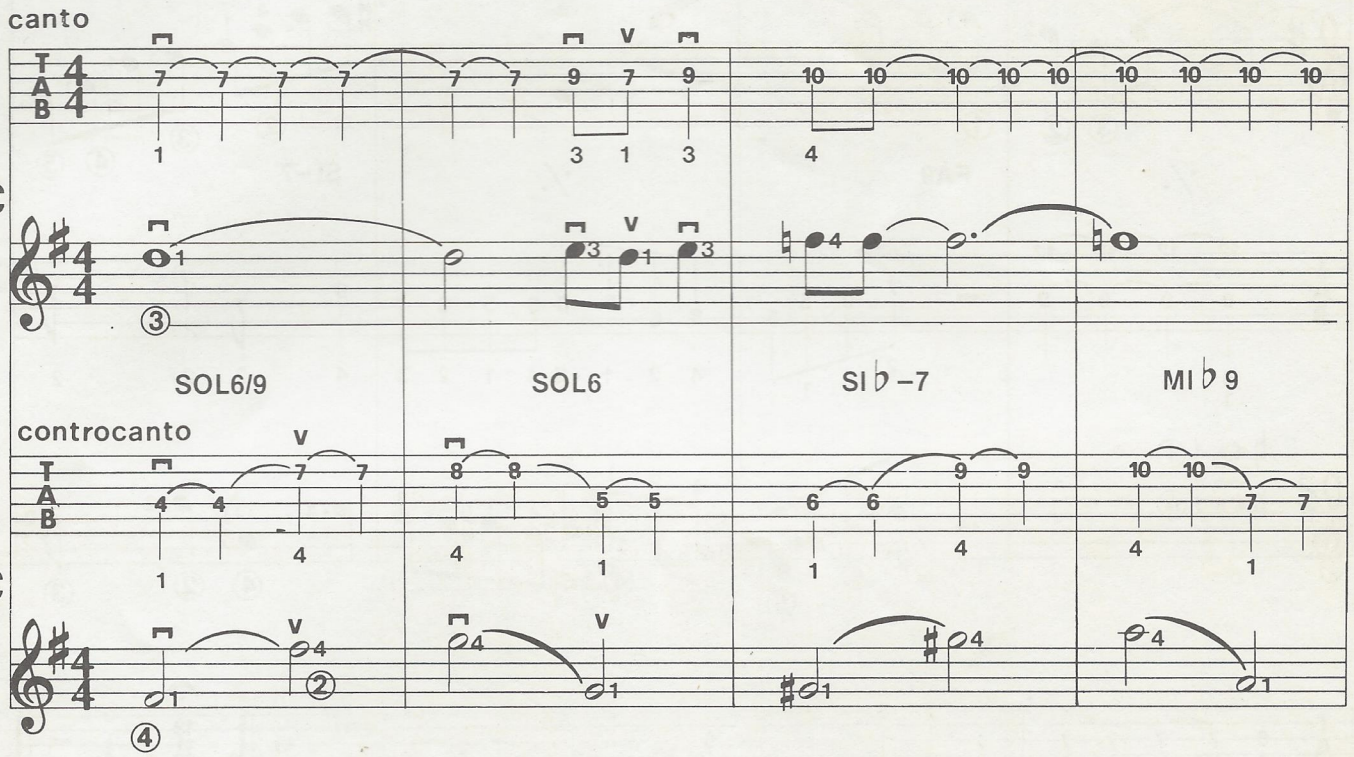

C III
C I
C III
C I
Fine

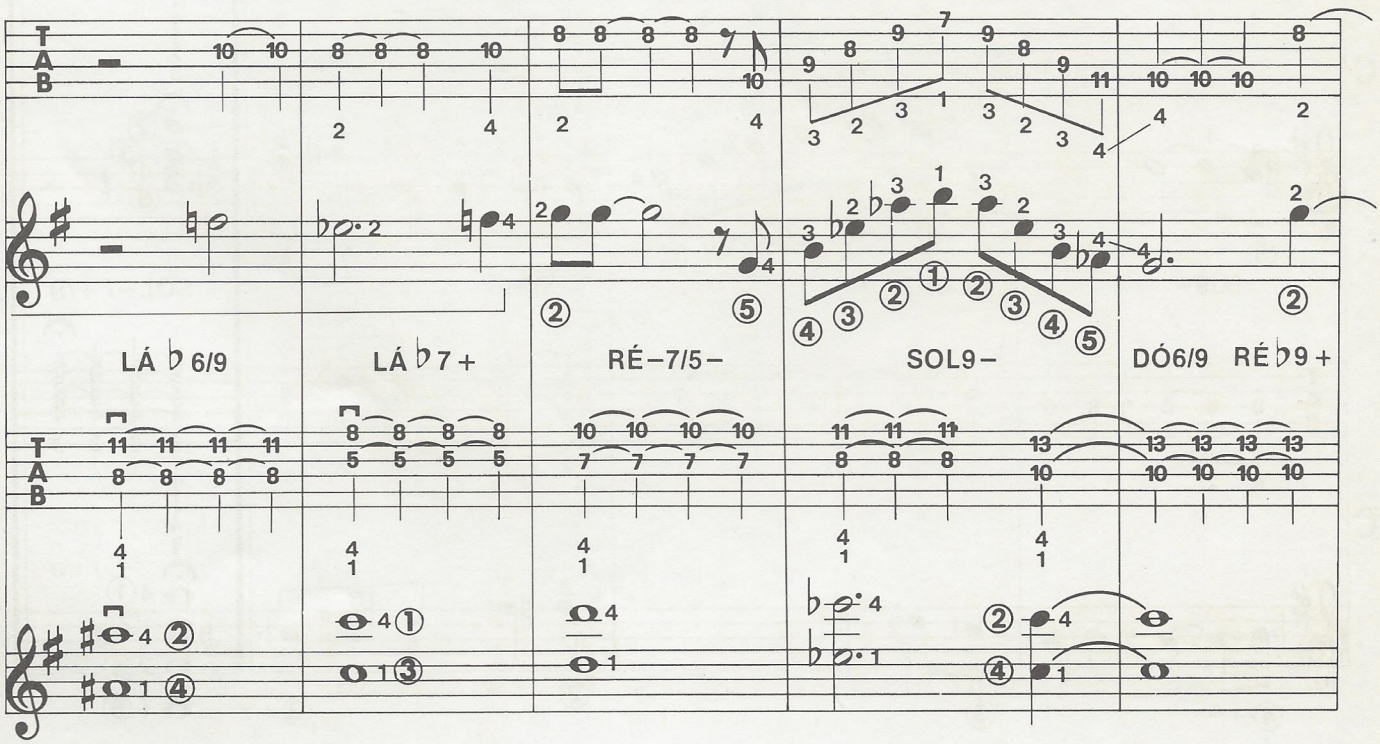

C II
C II
C II
C II
da capo
al Fine

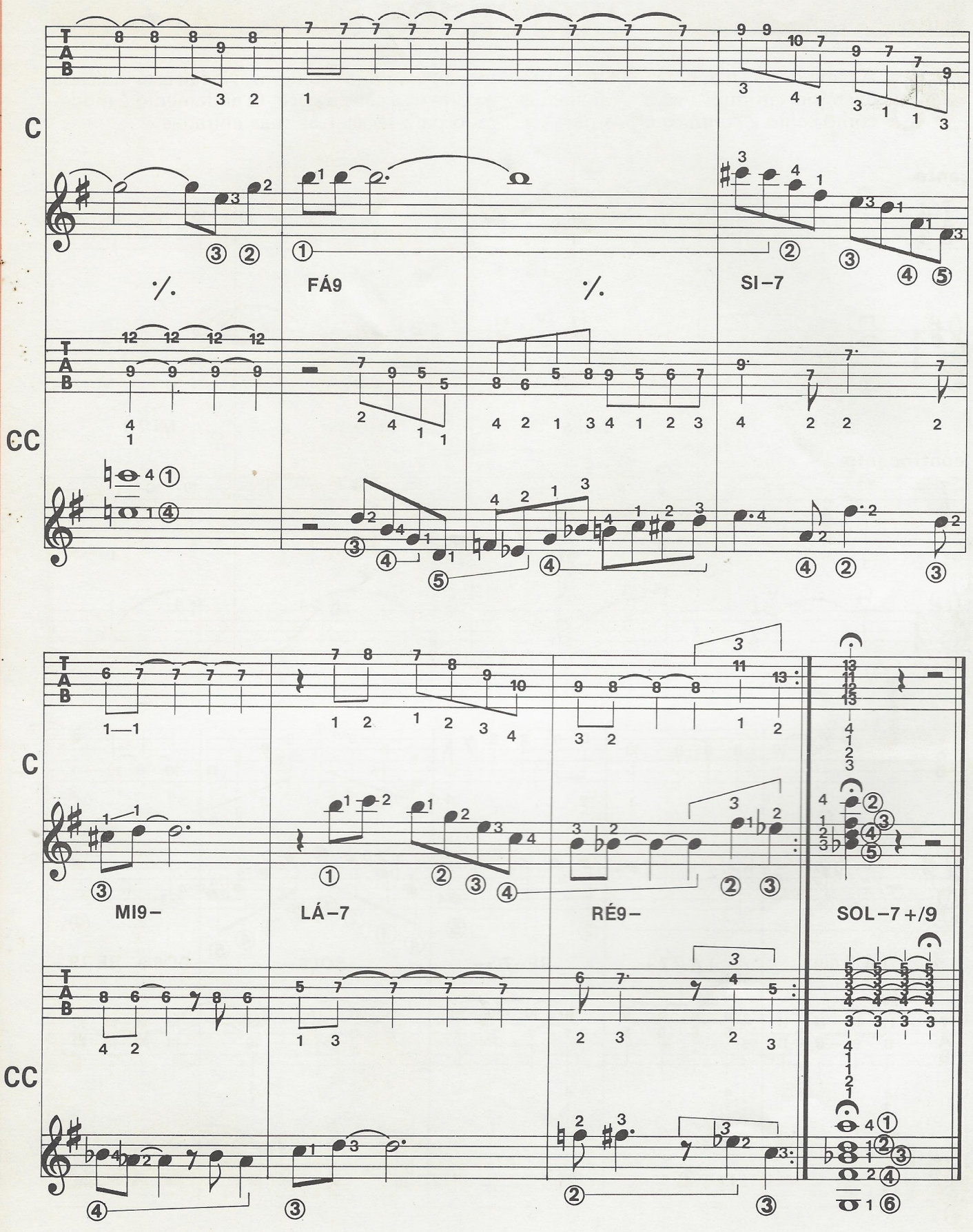
exercícios

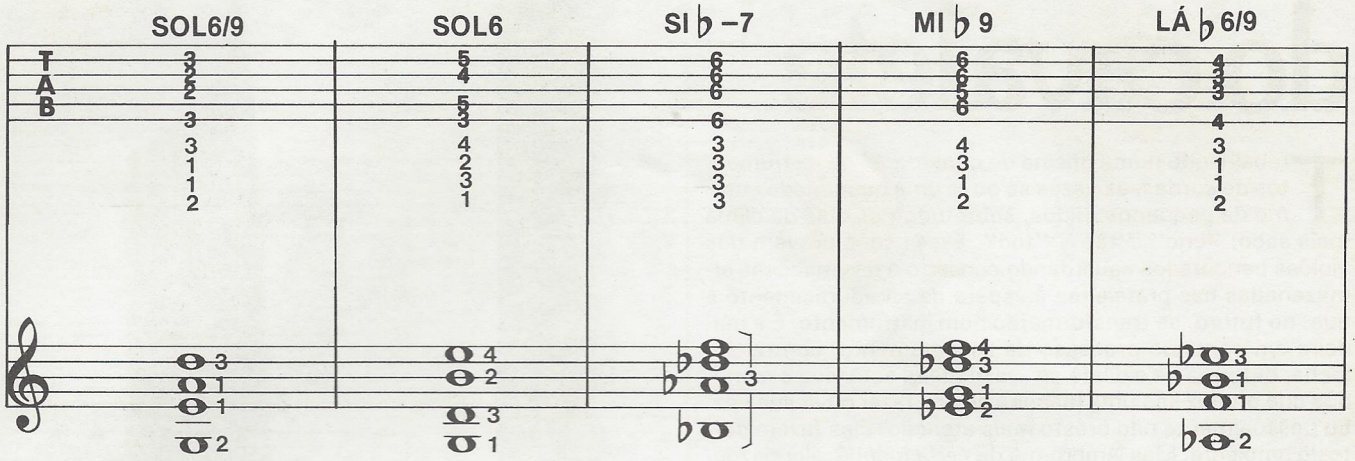
Franco Cerri

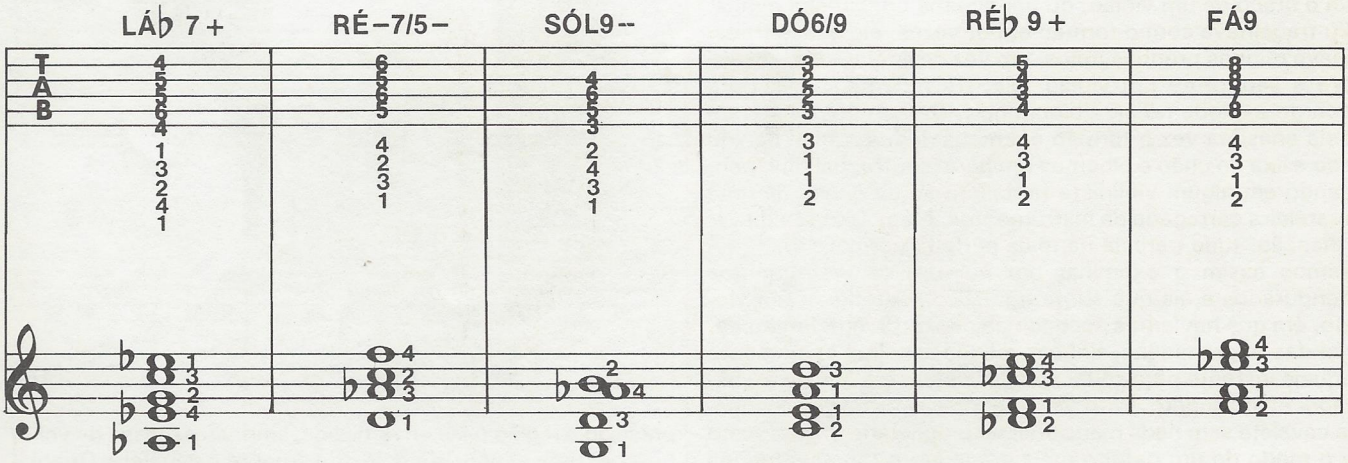
93 A partir desta aula, uma novidade: um exercício em duas vozes — definidas como *canto* e *contracanto* — para ser tocado com duas guitarras. Na fita está indicada a parte que cabe a você. O andamento é moderado para facilitar as suas entradas.

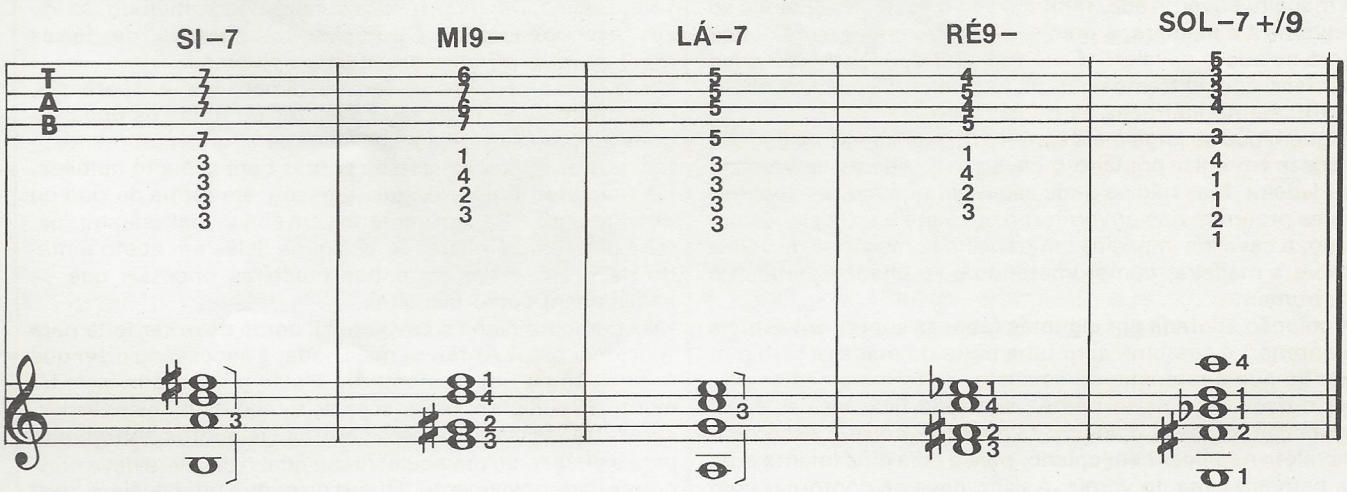




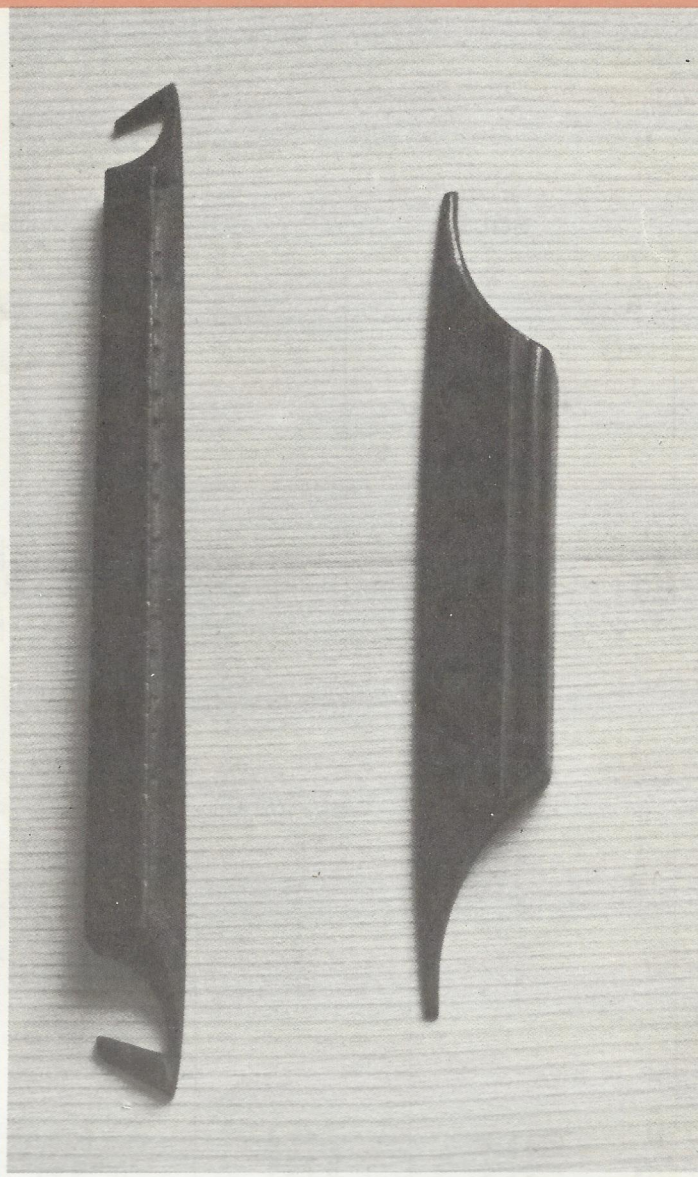

C
CC
FÁ9
SI–7
MI9–
LÁ–7
RÉ9–
SOL–7+/9


SOL6/9
SOL6
SI♭ –7
MI♭ 9
LÁ♭ 6/9


LÁ♭ 7 +
RÉ –7/5 –
SÓL9 --
DÓ6/9
RÉ♭ 9 +
FÁ9


SI –7
MI9 –
LÁ –7
RÉ9 –
SOL –7 +/9

a função do cavalete



Trabalhando numa oficina de construção de instrumentos de cordas, às vezes se ouve uma quantidade enorme de pequenos ruídos, sobretudo nos dias de clima mais seco: ''cric'', ''tac'', ''toc''. Esses sons provêm dos violões pendurados aguardando conserto e das madeiras armazenadas nas prateleiras à espera de amadurecimento e que, no futuro, se transformarão num instrumento. É a madeira em contínuo processo de assentamento: contrai-se, incha, deforma-se e dilata-se — a madeira está viva e os ruídos que produz são uma maneira de nos fazer ouvir sua voz. Eu pessoalmente não presto mais atenção. Eles fazem parte do ambiente. Mas lembro-me de certa manhã, alguns meses atrás: trabalhava com meu colega e amigo Chino Giussani, estava frio e as portas de vidro que dão para a rua lateral estavam fechadas. O silêncio era interrompido apenas pelo barulho da lixa nas mãos de Chino, que moldava o braço de um violão, ou por alguma brincadeira minha. Eu trabalhava com o formão e, por vezes, ele quase trabalhava minhas próprias mãos, em vez de limitar-se a agir sobre a sapata de um violão folk. De repente, um sonoro acorde explode no ar: ''blonnngg''. Dei um pulo, batendo pela enésima vez o formão em meus dedos. Chino deixou cair a lixa no chão e olhamos um para o outro, pálidos, pensando em algum violinista fantasma ou na queda de uma prateleira carregada de instrumentos. Mas, após rápida verificação, tudo parecia na mais perfeita normalidade. Passamos assim a examinar um por um os instrumentos pendurados e eis que surge o músico misterioso: um violão, em que havíamos acabado de consertar um defeito banal das engrenagens, tinha resolvido escolher exatamente aquele instante para soltar seu cavalete, com aquele assustador efeito sonoro. Naturalmente, precisávamos colar aquele cavalete sem nada mencionar ao proprietário, mas o susto e o medo de um defeito mais grave eram tão acentuados que o alívio se exprimiu numa gargalhada.

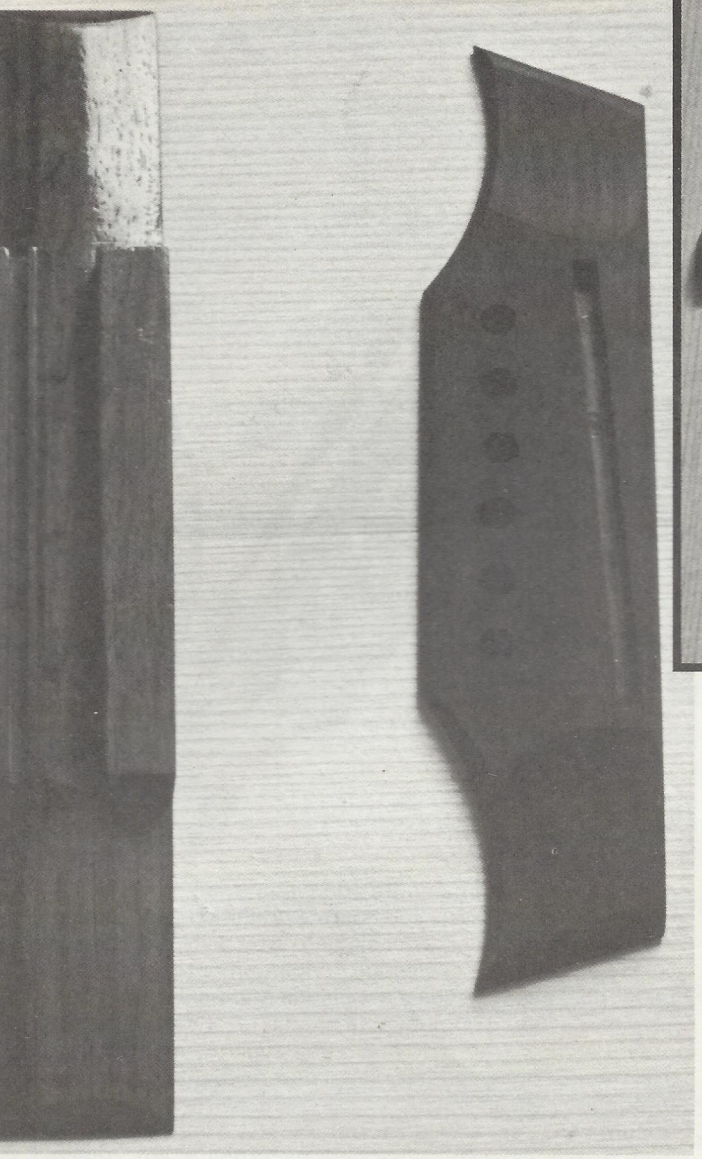
Aquele violão continha um típico exemplo de um dos defeitos mais freqüentes em instrumentos de baixa qualidade: a madeira envernizada, também sob o cavalete. Quando se envernIza a madeira, é preciso, de fato, cobrir a área onde será colado o cavalete. Esse trabalho de isolamento deve ser feito com extremo rigor, no lugar exato e em dimensões estritamente idênticas às do cavalete.

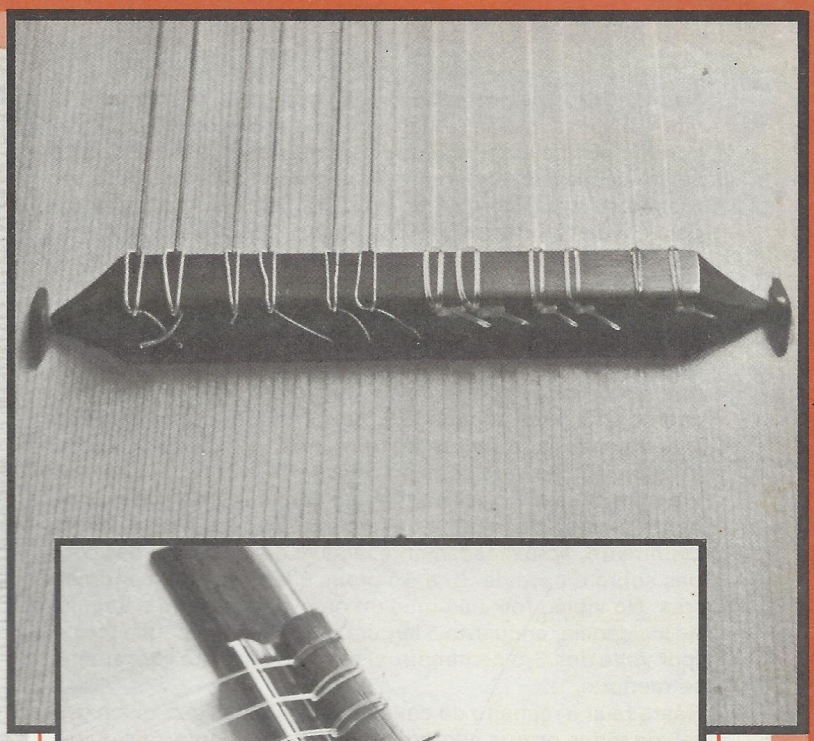
Alguém que se julga mais esperto do que os outros poderia pensar em colar primeiro o cavalete e, depois, envernizar a madeira. Mas não se pode esquecer que muitos construtores preferem não envernizar o cavalete e a escala. Já colado, o cavalete impediria um trabalho homogêneo do verniz sobre a madeira, comprometendo o resultado estético do instrumento.

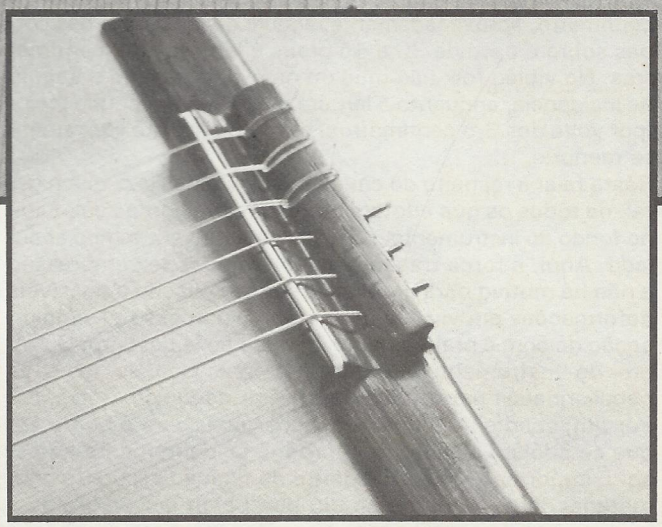
A solução adotada por algumas fábricas supera em astúcia a anterior: é costume abrir uma parte da madeira bem menor do que o tamanho do cavalete, de forma a não se correr o risco de a parte não envernizada ficar visível. Mas, procedendo dessa maneira, também se corre o risco de o cavalete não ficar bem colado, pois a cola dificilmente adere bem em cima do verniz. Assim, deve-se contornar com precisão a região a ser envernizada, limpar o excesso de verniz com uma espátula e colar novamente o cavalete. Quando se exige de um instrumento tão somente solidez e custos baixos, talvez seja preferível a utilização de parafusos ou fixadores, que, ao menos, oferecem a garantia de um cavalete sólido. Diversas fábricas utilizam esse método, às vezes escondendo os parafusos com botões de falsas madrepérolas ou com ornamentos diversos.

No que diz respeito à forma, dimensões e aparência, encontram-se no mercado cavaletes de todos os tipos: alguns se sobressaem por saliências de alturas surpreendentes, outros aparecem sob as cordas com aspecto humilde. Há cavaletes largos, longos, grossos, em forma de sino ou de morcego... Podem ser feitos em ébano, palissandra, pereira pintada, cerejeira. Já vi alguns deles em abeto pintado de preto e em estranhas madeiras orientais que se esmigalham como biscoitos.

Mas como funciona o cavalete? E como deve ser feito para funcionar bem? Antes de mais nada, é necessário dizer que é difícil pegar um elemento do violão e analisá-lo isoladamente do conjunto: dimensões do tampo harmônico, espessuras, travessas e inúmeros outros elementos contribuem para a criação de um equilíbrio no qual o cavalete deve concorrer harmonicamente. Quero dizer que um cavalete ideal







A foto ao lado mostra a evolução do cavalete: da esquerda para a direita, um cavalete de alaúde, usado também em violões antigos; um de violão do século XIX; um de violão clássico moderno e, por fim, um de violão folk. Na foto do alto, um cavalete de vihuela já montado e, acima, um de violão clássico.

para um violão feito por mim não servirá tão bem para o de outro artesão. Cada *luthier*, em sua tarefa de proceder ao amadurecimento da madeira, estabelece um equilíbrio próprio que exprime sua experiência, seu temperamento, sua maneira de trabalhar, seu gosto. É um processo natural, harmônico, involuntário. Por essa razão, um especialista reconhece com muita facilidade a mão do autor, independente dos consertos ou modificações introduzidos posteriormente. De qualquer forma, quanto ao material adequado ao cavalete, pode-se estabelecer um critério: muitas madeiras rijas como pereira, cerejeira e nogueira são apropriadas. As melhores, talvez, sejam a palissandra e o ébano-de-macássar. Mesmo o ébano-do-gabão (aquele todo preto) serve, se bem que, por não ser poroso, exija extremo cuidado no ato de colagem.

Mas, para um discurso crítico sobre dimensões, tipos e formatos, é preciso antes ter uma idéia de evolução histórica e funcionamento dos cavaletes. Os dos violões antigos eram simples tiras de madeira trabalhadas e perfuradas, como se pode verificar ainda hoje em alaúdes, cujas cordas são fixadas com um nó. Por volta do final do século XVIII, prevaleceu o cavalete com furos em sentido vertical, que atravessam a madeira, com as cordas fixadas por pequenas estacas; nesses cavaletes é que surgiu, em sua parte superior, o osso que serve de ponto de apoio para a corda, uma vez que esse material é mais duro e firme que a madeira. No violão folk esse tipo continuou em uso até nossos dias, embora a forma tenha evoluído para o atual ''sino'', como dizem os americanos. Já para o violão clássico, em meados do século XIX idealizou-se o cavalete que é usado atualmente, dotado de uma pequena ''torre'' à qual se prendem as cordas, com outra em frente onde se encaixa o osso. Esse cavalete transmite menor força de torção ao tampo. Assim, o som resulta mais suave e o timbre mais rico. Ultimamente, tenho visto experiências que também adotam esse tipo de cavalete em violões folk, mesmo que a largura — e portanto a superfície de colagem — fique maior do que a do cavalete clássico tradicional.

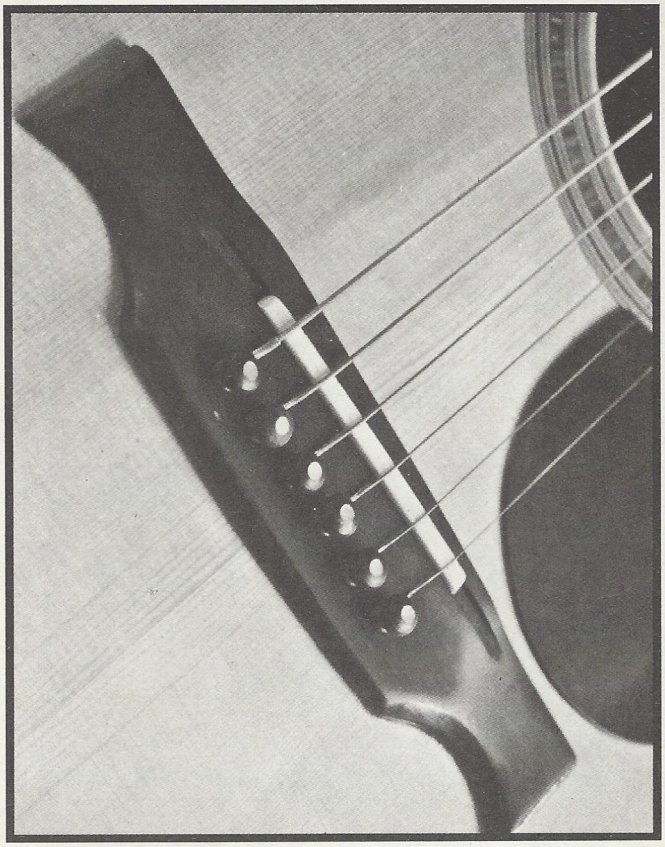
Estruturalmente, o cavalete constitui uma das duas extremidades às quais são fixadas as cordas. Portanto, é submetido a um esforço constante provocado pela tensão das cordas e a uma solicitação transitória quando as cordas são percutidas e vibram. A força de tensão e de torção transmitida constantemente pelo cavalete ao tampo depende de sua altura, do ângulo de incidência das cordas sobre o osso, bem como do ponto de fixação das cordas. A resposta às solicitações de vibração das cordas depende do corpo do próprio cavalete, de suas dimensões e da forma.

Na prática, o que acontece quando tocamos uma corda? Ela vibra, mas o som não é audível, pois o ar deslocado por uma corda é insuficiente para que as ondas sonoras produzidas sejam capazes de estimular a membrana auditiva. Essa situação se modifica quando as vibrações são transmitidas pelo cavalete à caixa harmônica, que, por sua vez, põe em movimento o ar no interior da caixa; as ondas sonoras transmitem-se ao ar circundante através da boca do tampo harmônico e chegam até o ouvinte. Este é, de forma simplificada, o mecanismo de formação, amplificação e propagação do som. Como se vê, o cavalete desempenha um papel muito importante em todo o processo. A construção de uma peça adequada é, portanto, determinante para a boa sonoridade de um instrumento.

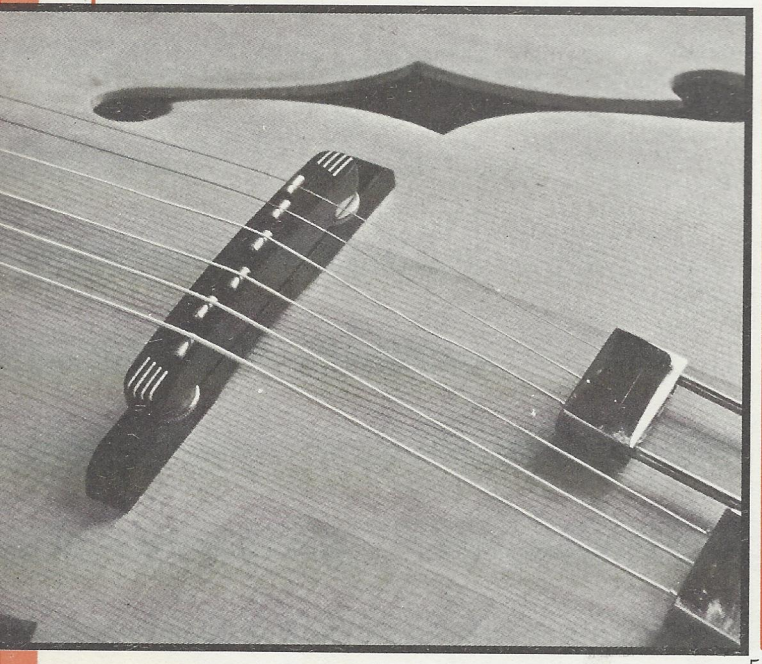
Infinitas são as variações possíveis. Na prática, viu-se que um bom cavalete clássico tem um comprimento correspondente a cerca da metade da largura da caixa, altura de um centímetro, aproximadamente, ângulo de incidência das cordas sobre o osso de 30 a 45 graus e largura de 3 centímetros. No violão folk não mudam nem a altura nem o ângulo de incidência, enquanto a largura máxima é um pouco maior (por volta dos 3,5 centímetros) e o comprimento ligeiramente menor.

Resta falar a respeito do cavalete dos violões jazz e, em geral, de todos os que adotam um fixador de cordas colocado no fundo do instrumento, com cavalete móvel e tampo abaulado. Aqui, a força transmitida ao tampo é de compressão e não há motivo para preocupações em relação a possíveis deformações em virtude de torção. O processo de amplificação do som é praticamente idêntico ao já descrito. O timbre do instrumento é diferente, mas isso se deve às peculiaridades estruturais desse tipo de violão.

Por fim, chamo a atenção de todos vocês para o ponto em que se apóiam as cordas: refiro-me evidentemente ao osso. É importante que esse ponto de fixação seja feito com material duro, e que tenha um perfil bem delineado, para que o ponto de contato com as cordas seja preciso. O osso



No canto à direita, um cavalete de violão folk montado; abaixo, um de violão jazz. Observe o apoio das cordas sobre seis pequenas travessas, que são deslocáveis para a obtenção de uma afinação perfeita de cada corda.
(reportagem fotográfica de Piero Baguzzi — Arquivo Fabbri).



é um material extremamente adequado. Melhor ainda, talvez, seja o marfim. Mas seu custo é proibitivo (isso sem levar em conta os discursos ecológicos a respeito da proteção a espécies animais). O plástico, evidentemente, não é adequado, pois é mole e sua elasticidade atenua as vibrações. Nos violões folk, é comum hoje em dia fazer-se tanto o capotasto como o ponto de apoio do cavalete em latão, material muito bom, embora eu, pessoalmente, continue preferindo o osso.

Para um violão ser afinado corretamente, é importante que o tom do diapasão seja ligeiramente corrigido em função da rigidez de cada corda. Nas guitarras elétricas, onde o cavalete é um simples suporte de sustentação e o som é produzido pelo *pickup*, a posição do ponto de apoio é regulável, corda por corda, com parafusos, podendo-se assim obter uma afinação quase perfeita. Nos violões clássicos, a rigidez das cordas de náilon é de fato mínima e geralmente é deixada de lado, mesmo que alguns artesãos e algumas fábricas comecem a voltar sua atenção para esse problema específico.

Nos violões folk, o problema é muitas vezes resolvido inclinando-se o osso. Dessa forma, obtém-se uma correção maior do som das cordas graves que são mais duras. O resultado é uma discreta aproximação, mesmo que, por exemplo, o si seja mais rijo que o sol. Para quem tem um ouvido muito sensível, a solução é um osso largo sobre o qual se regulam os pontos de apoio com uma boa lima, dependendo do calibre (e, portanto, da rigidez) das cordas escolhidas.

Para concluir, pode-se dizer que o cavalete é, num certo sentido, o ponto central do violão, seja em termos de estrutura, seja em termos de acústica. É uma peça tão delicada que ligeiras modificações podem levar a drásticas mudanças na sonoridade de um instrumento.

Marco Cavedon

50ª aula

Violonista brasileiro (Foto de Christian Grenier/Grazia Neri)

os sons harmônicos

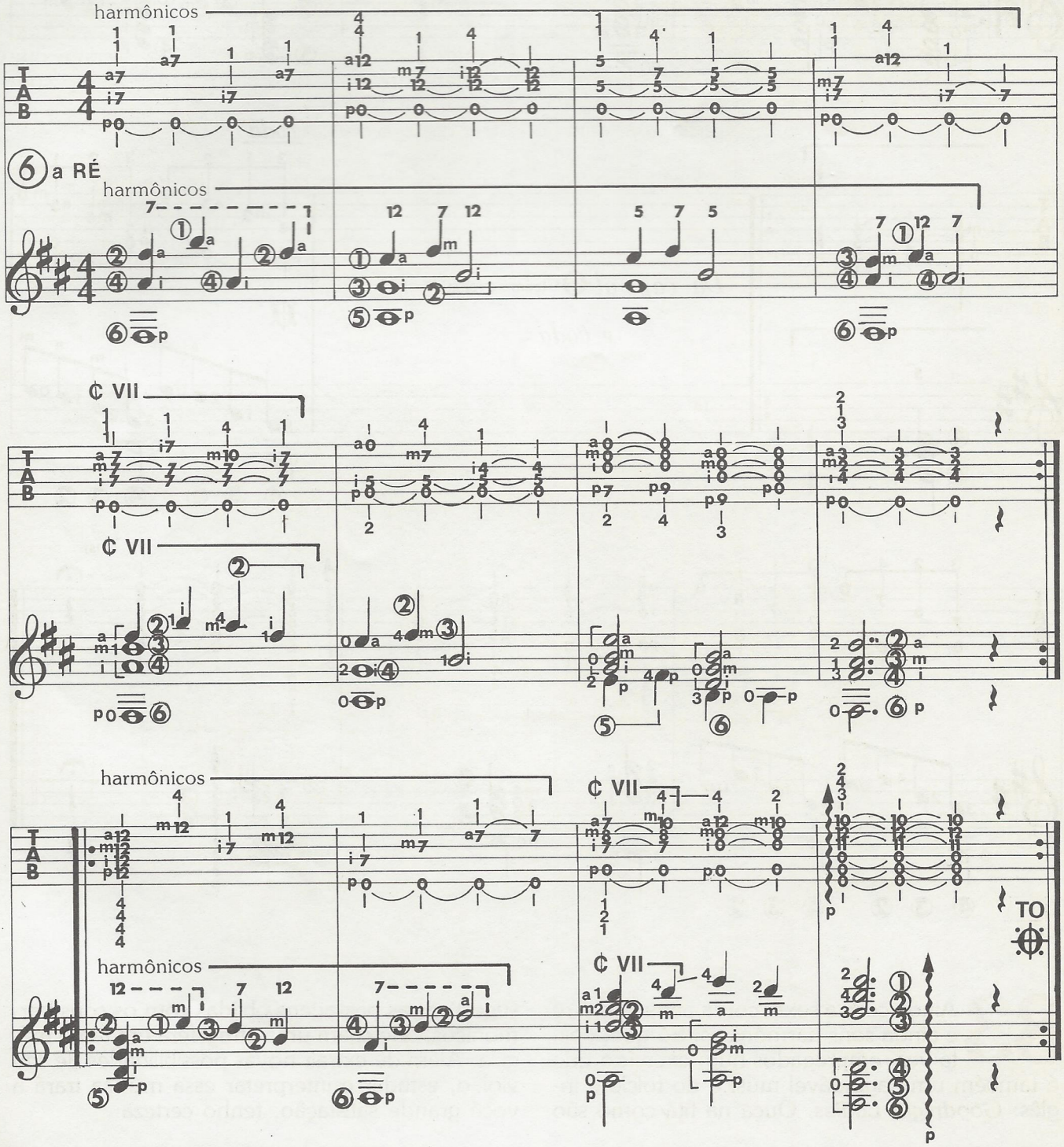
A corda, corpo elástico sonoro, pode produzir os sons mais variados sem que haja uma alteração em seu comprimento, na tensão inicial e na espessura. A vibração da corda em sua extensão total (solta) produz um som invariável denominado "som fundamental". Interrompendo-se a vibração do som fundamental, mesmo se se tocar levemente a corda com um dedo colocado na altura de certas casas (XII, VII, V, IV, IX e III), determinar-se-á uma nova freqüência, mais rápida do que a inicial, tendo como resultado a produção de sons diferenciados. Na décima segunda casa, o fenômeno produzirá um som correspondente à oitava do som fundamental; na sétima, um som correspondente à quinta da oitava acima do som fundamental; na quinta casa, um som correspondente a duas oitavas acima do som fundamental. No que diz respeito à quarta e nona casas, em ambos os casos se obtêm sons correspondentes à terça maior do som fundamental, duas oitavas acima. Na terceira casa, enfim, se produzirá um som correspondente à quinta do som fundamental, duas oitavas acima. Quanto à execução, recomenda-se — para que se obtenham sons claros e vibrantes — tocar com a mão direita bem próxima do cavalete. Além disso, o dedo da mão esquerda empenhado na produção do som harmônico deve dedilhar levemente a corda com a polpa (e não com a ponta), para depois ser retirado com rapidez, uma vez obtido o som. É preciso lembrar que o dedo da mão esquerda deve se posicionar no extremo limite da casa, sobre o trasto do lado direito.

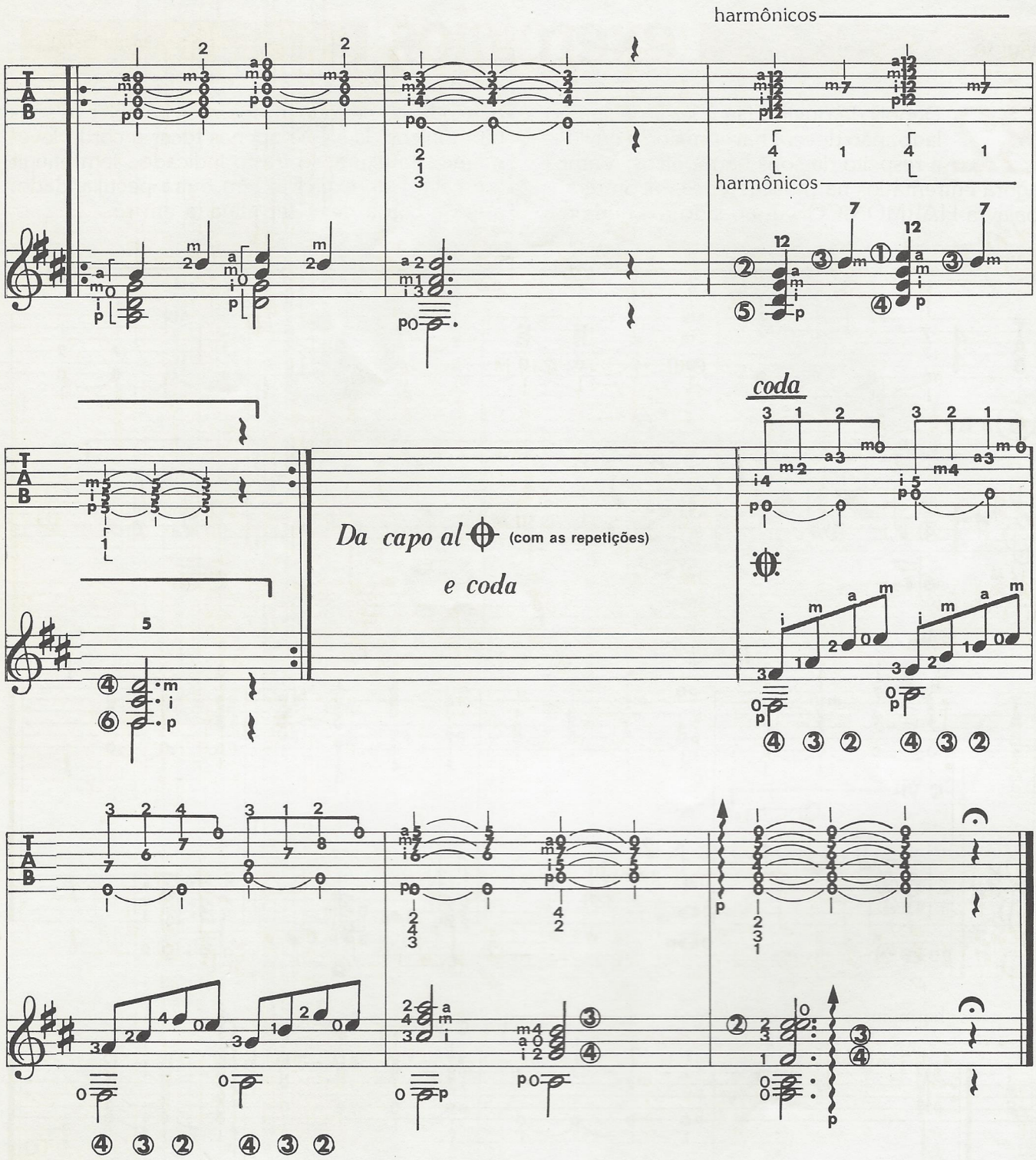
Som harmônico na décima segunda casa: o dedo anular da mão esquerda toca de leve a sexta corda, no limite extremo da décima segunda casa, sobre o décimo segundo trasto. O polegar direito dedilha a mesma corda nas proximidades da boca do instrumento.

exercícios

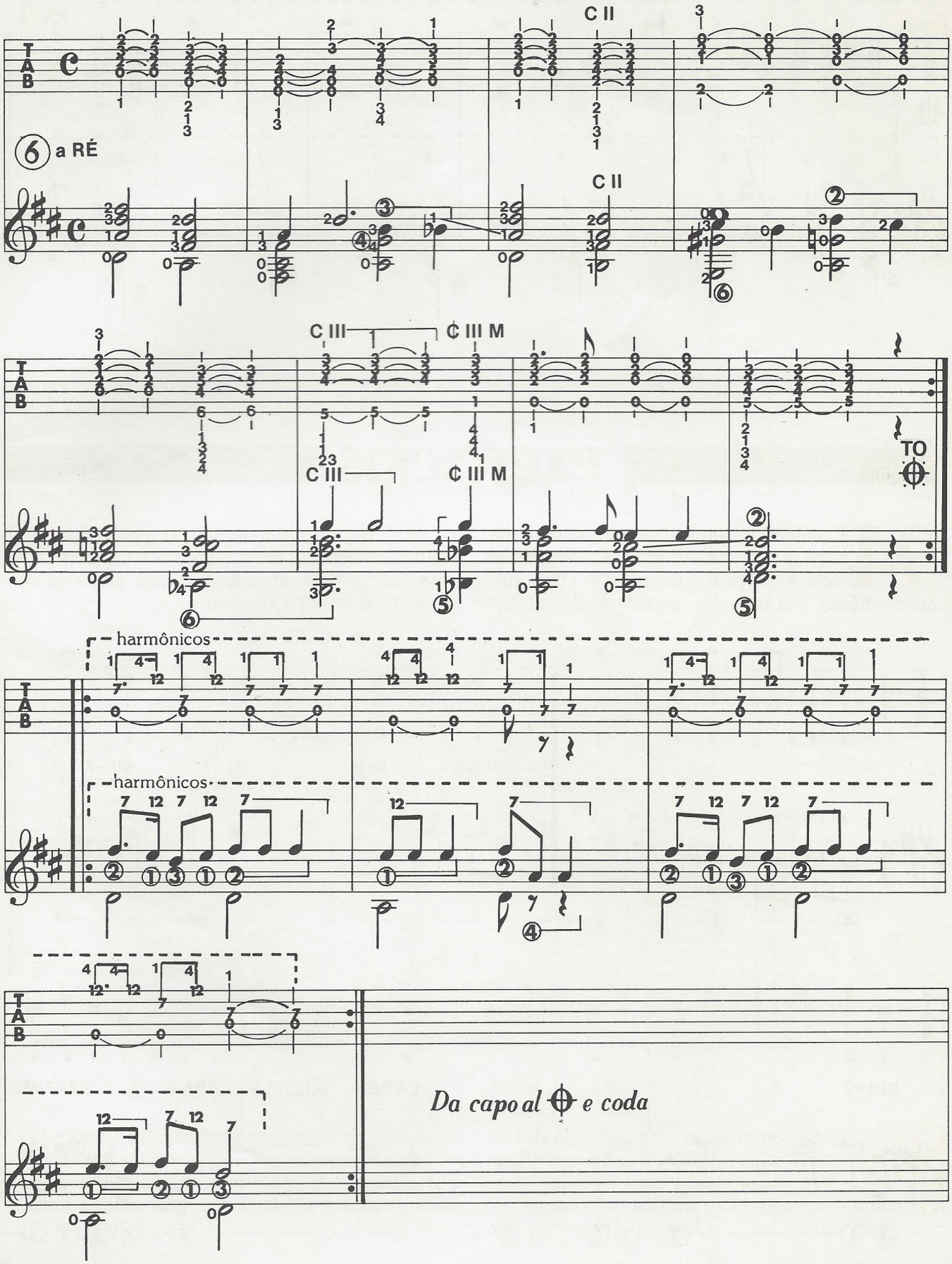
Mario Gangi

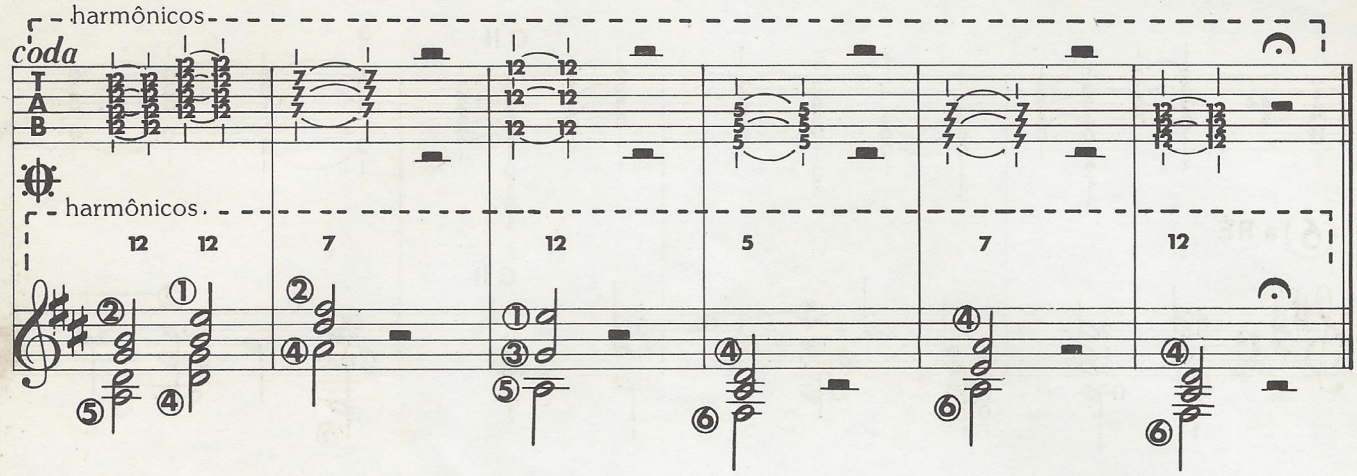
82 Depois de ouvir a fita e ler a página ao lado, não deverá haver maiores dúvidas a respeito de sons harmônicos. Vamos agora enfrentá-los na prática. Você encontrará a palavra HARMÔNICOS e, ao lado, os números que indicam em que trastos você irá obter os sons harmônicos. Deve-se apenas tocar a corda levemente, na altura do trasto indicado, sem atingir a escala. Este exercício tem outra peculiaridade: a sexta corda deve ser afinada em ré.





83 Ainda com a sexta corda afinada em ré e ainda sons harmônicos. Só que, desta vez, empregados num exercício que é também uma agradável música do folclore inglês: *Goodnight Ladies*. Ouça na fita como são sugestivas as passagens obtidas com os sons harmônicos, que criam uma atmosfera um tanto mágica. Além de extrair novas possibilidades de seu violão, estudar e interpretar essa música trará a você grande satisfação, tenho certeza.


6 a RÉ
C II
C III
C III M
TO
harmônicos
harmônicos
Da capo al ⊕ e coda

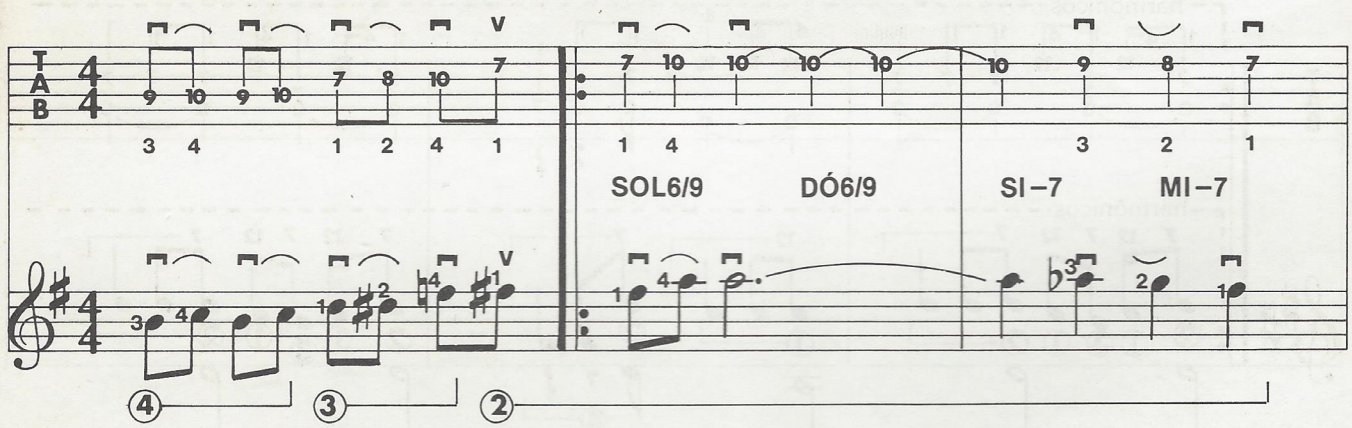


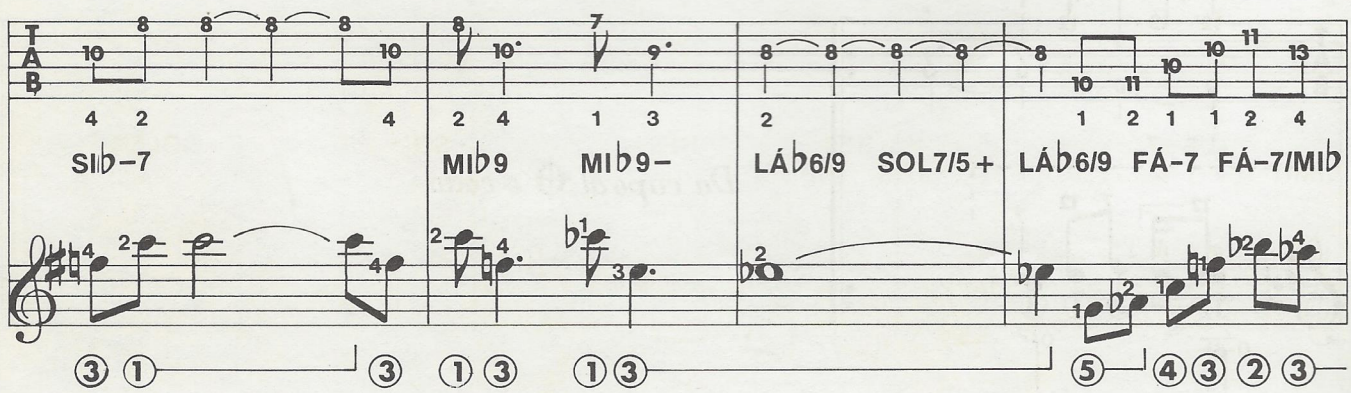
GUITARRA

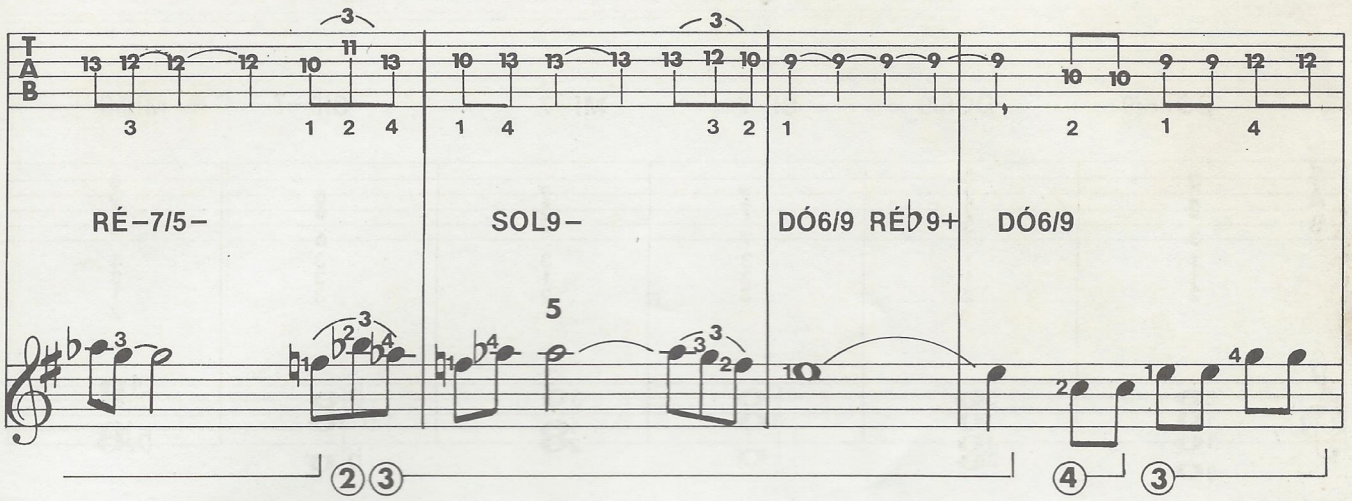
exercícios

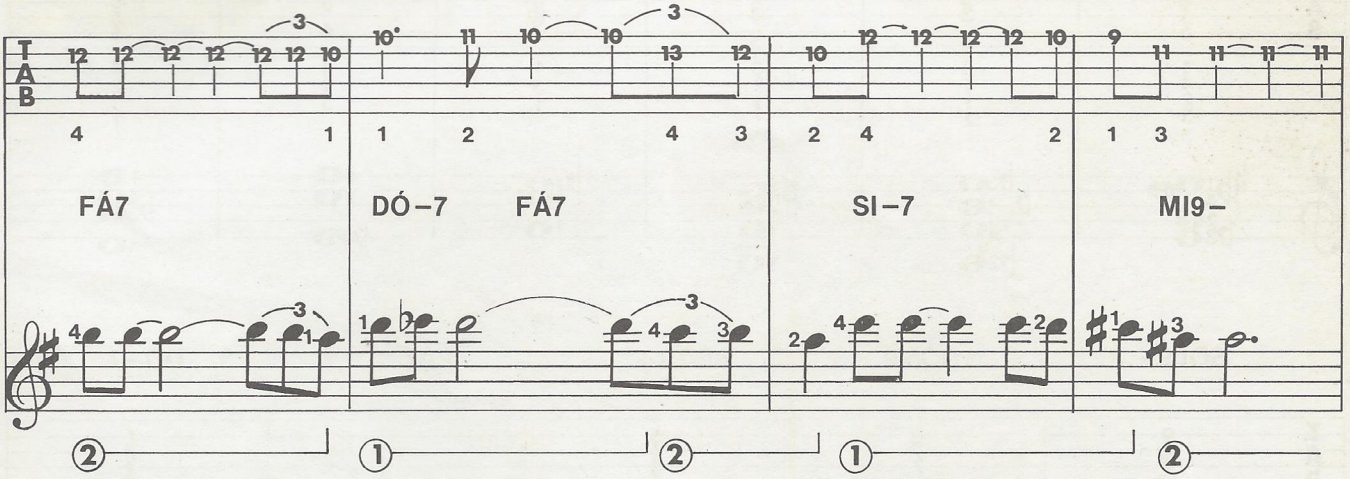
Franco Cerri

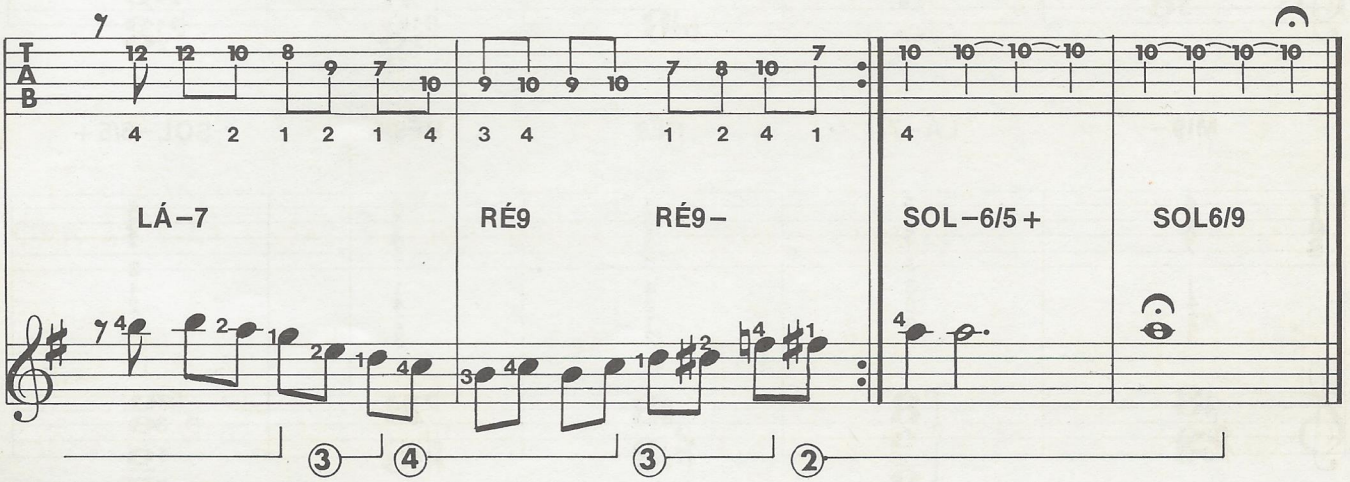
94 Excetuando-se algumas pequenas variações, a seqüência harmônica deste exercício é a mesma da aula 49. Diferente, ao contrário, é a melodia, caracterizada, inclusive, por um ritmo mais lento. Na execução, tomei algumas liberdades rítmicas: se você também sentir essa necessidade, aproveite. A essa altura do curso, bem que você merece.



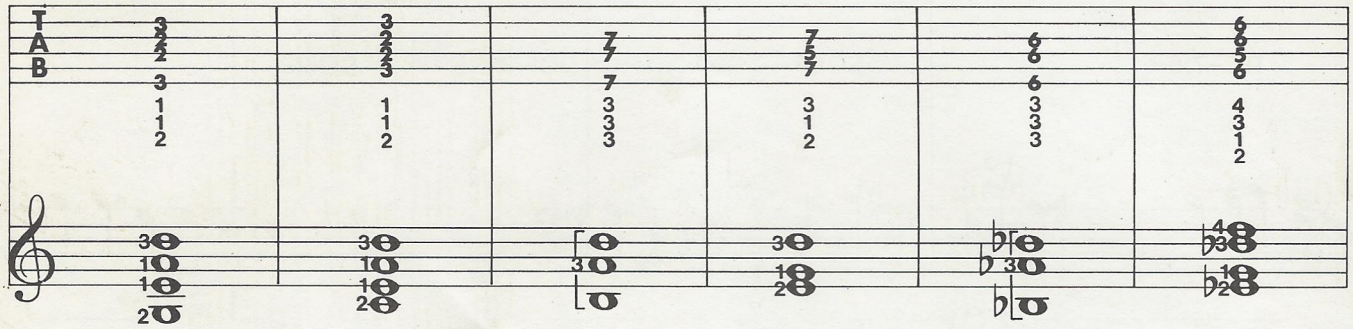



RÉ–7/5–
SOL9–
DÓ6/9 RÉ♭9+
DÓ6/9

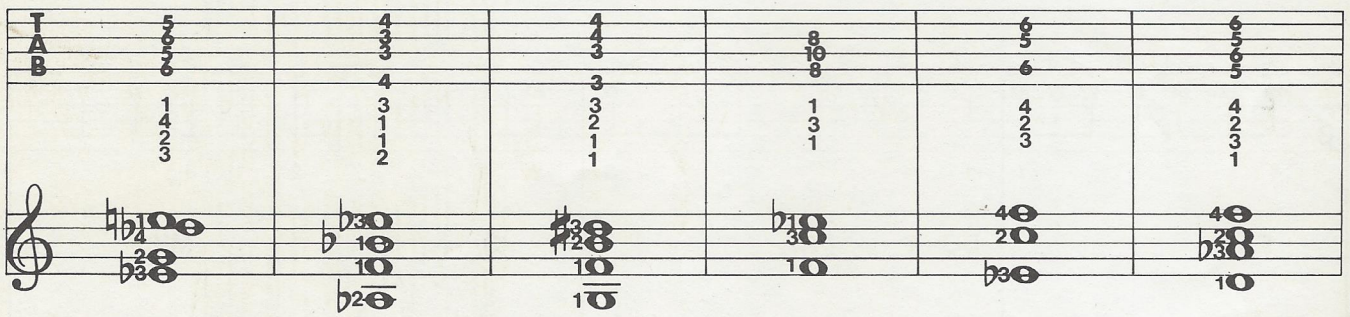

FÁ7
DÓ–7
FÁ7
SI–7
MI9–


LÁ–7
RÉ9
RÉ9–
SOL–6/5+
SOL6/9

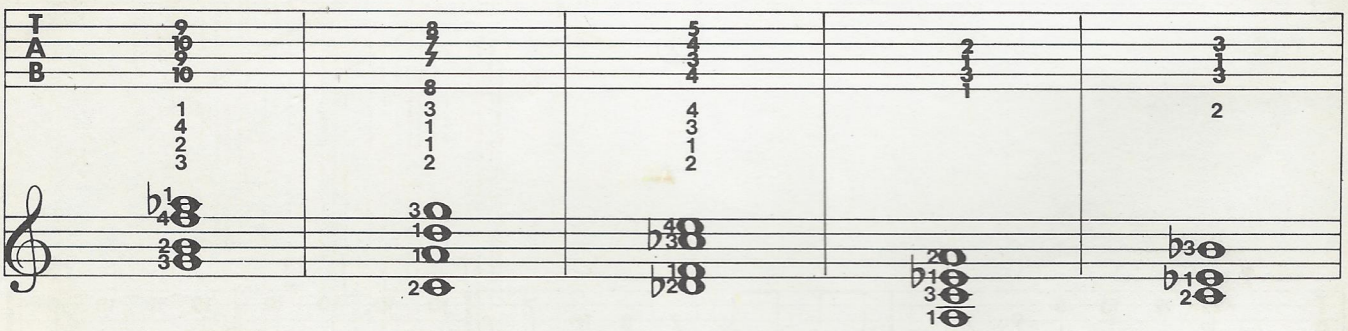
SOL6/9 DÓ6/9 SI–7 MI–7 SI♭–7 MI♭9



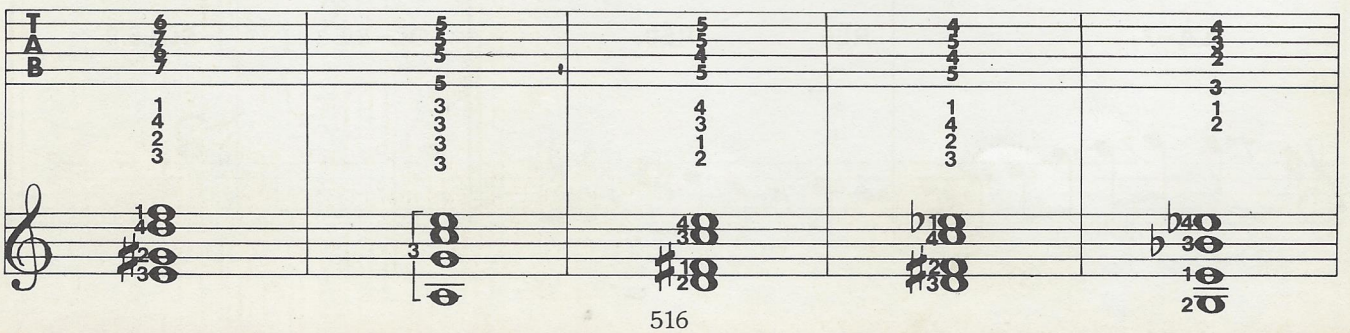
MI♭9– LÁ♭6/9 SOL7/5+ FÁ–7 FÁ–7/MI♭ RÉ–7/5–



SOL9– DÓ6/9 RÉ♭9+ FÁ7 DÓ–7



MI9– LÁ–7 RÉ9 RÉ9– SOL–6/5+



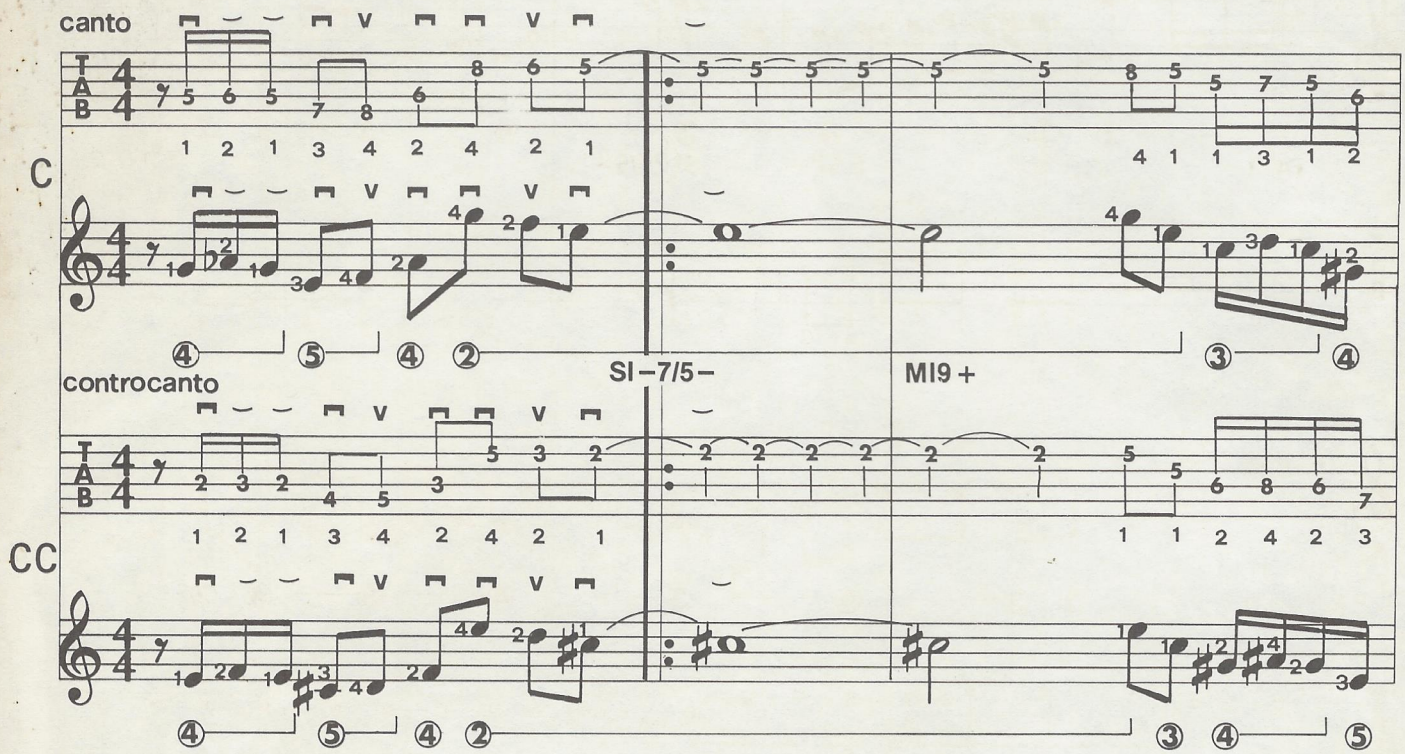
51ª aula

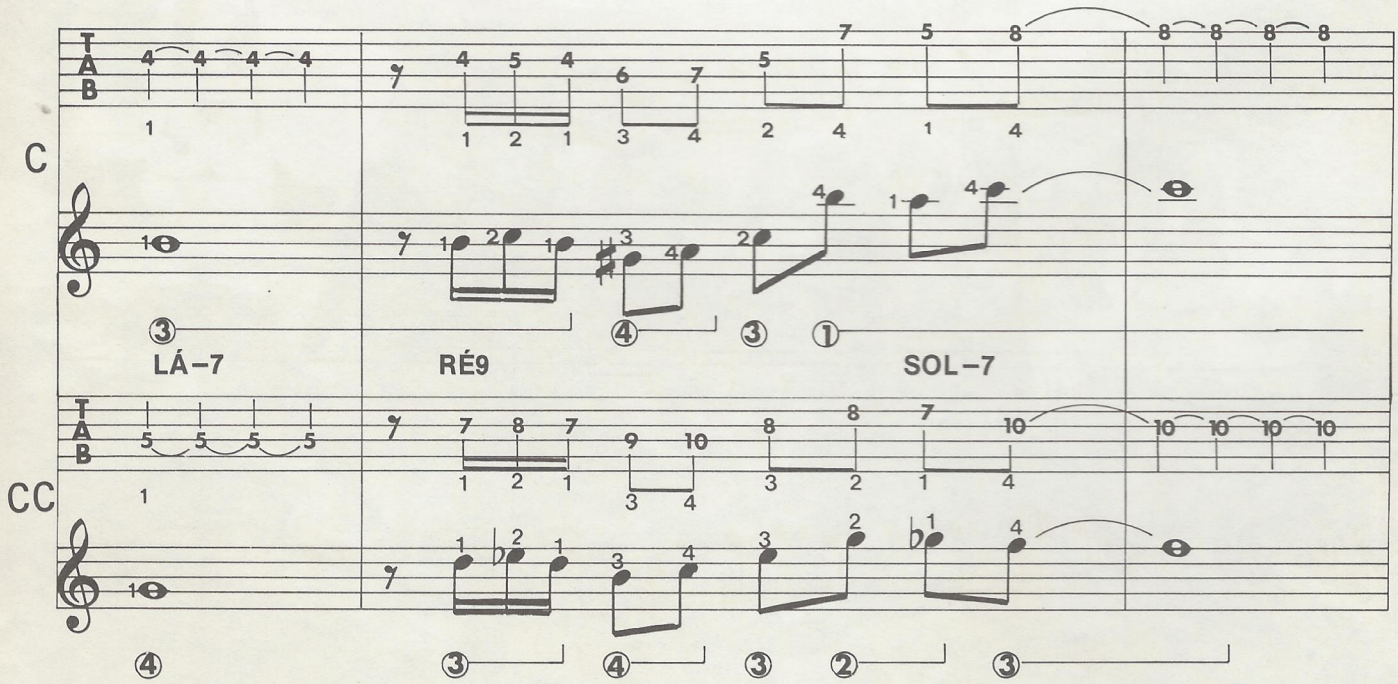
Instrumentista mexicano (*Friedel/Grazia Neri*)

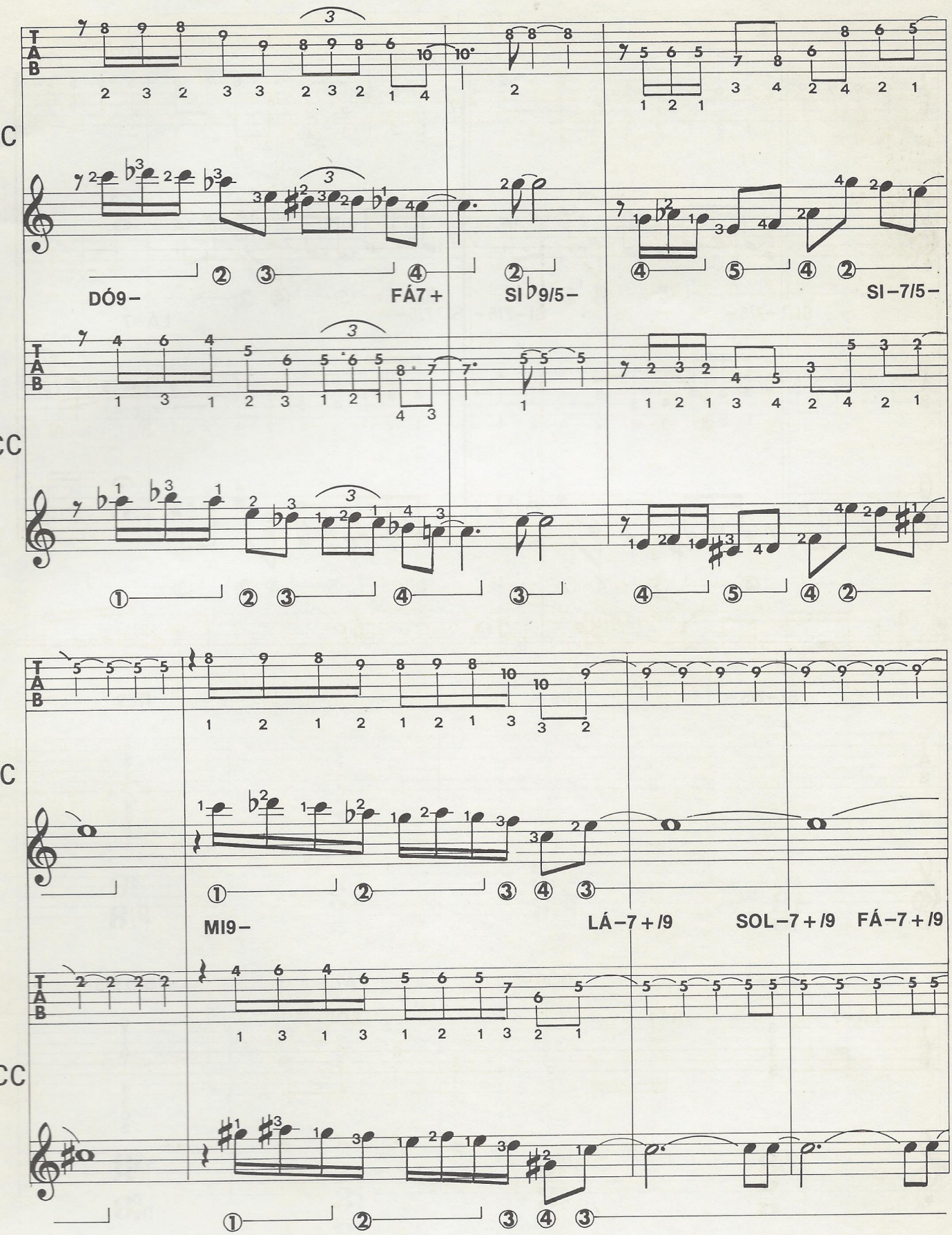
exercícios

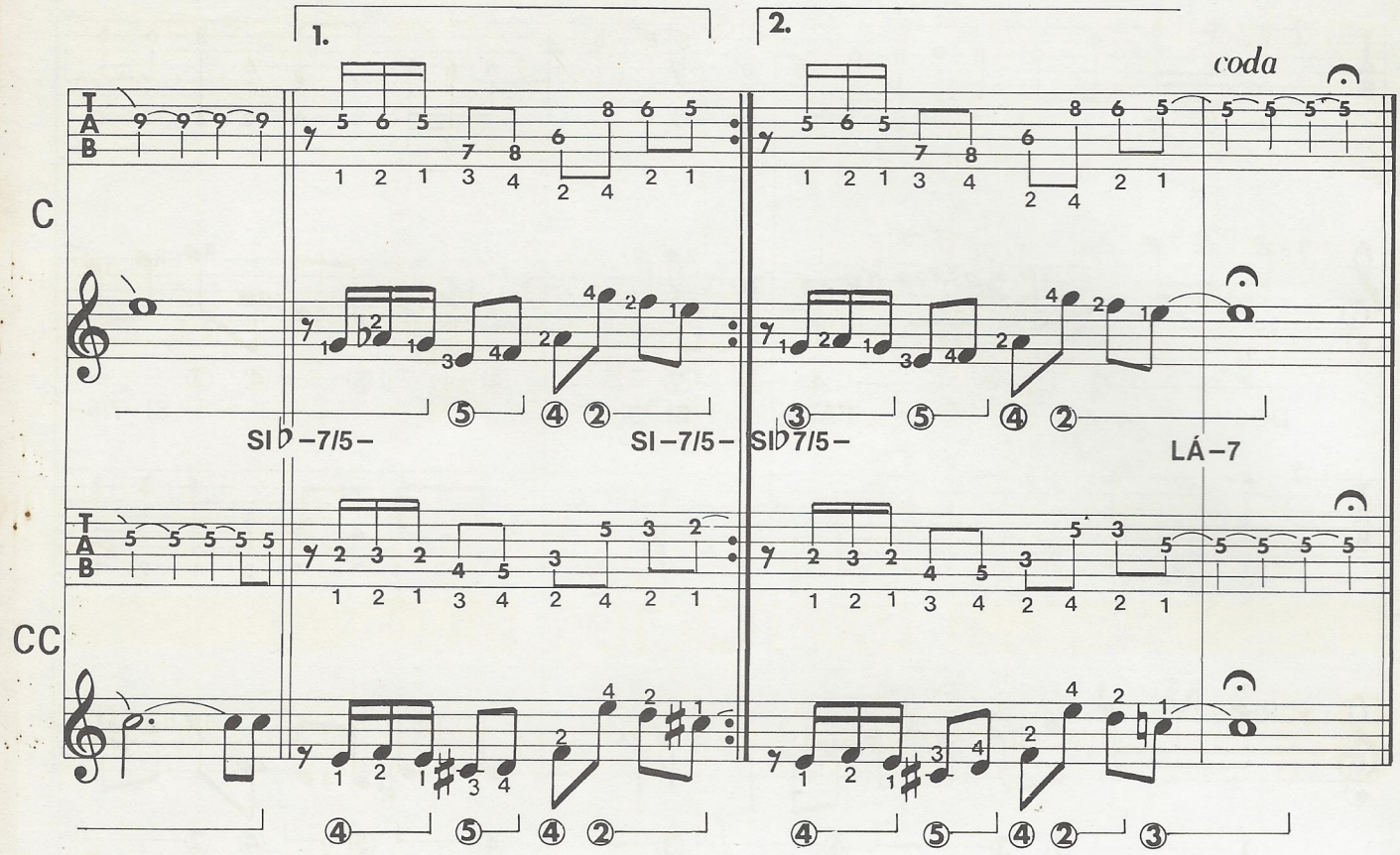
Franco Cerri

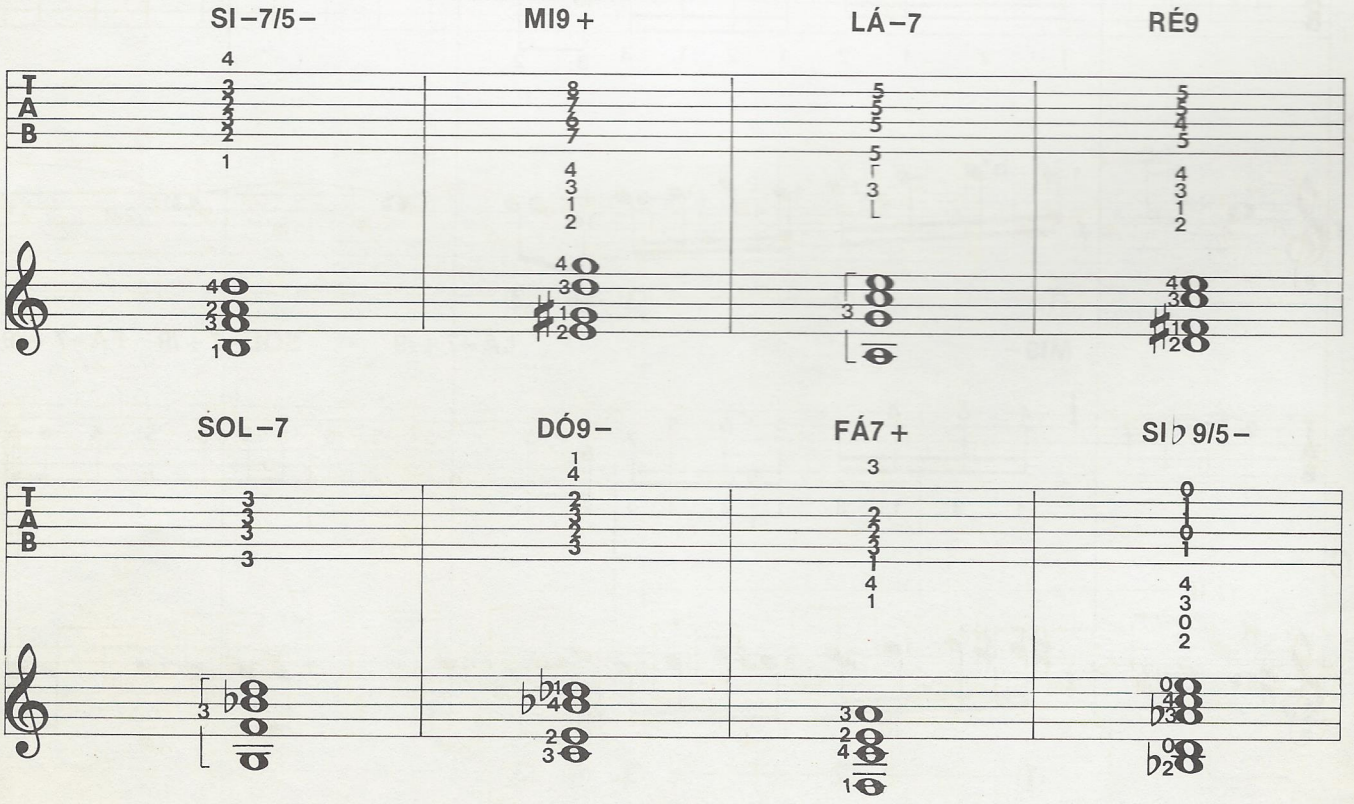
95 Outra peça em duas vozes: você pode tocar ora o canto, ora o contracanto, ora o acompanhamento. Conceda-se alguma liberdade no interior de cada compasso, mas lembre-se de que a precisão rítmica é algo indispensável para se tocar em duo.

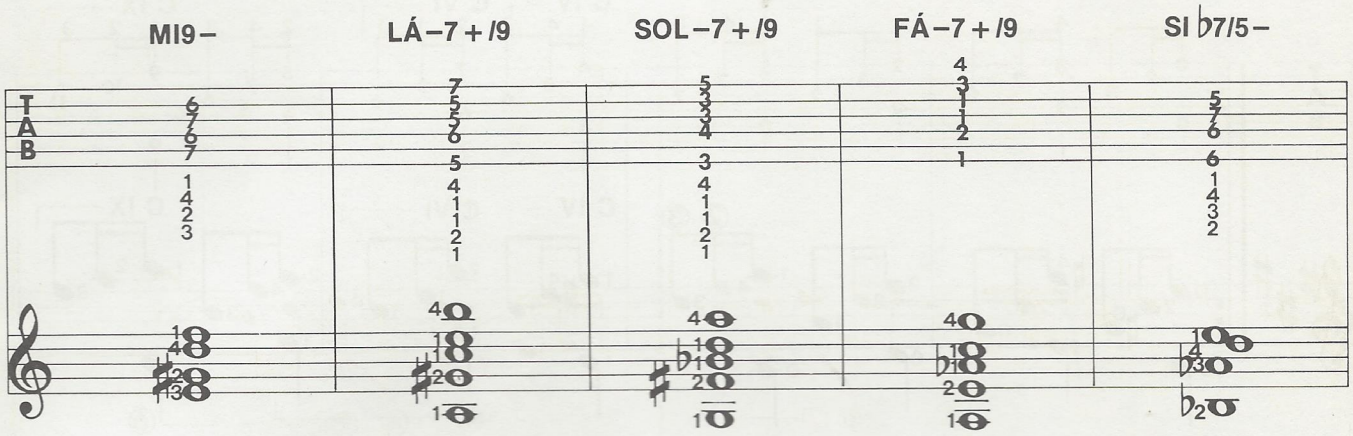





DÓ9–
FÁ7+
SI♭9/5–
SI–7/5–
MI9–
LÁ–7+/9
SOL–7+/9
FÁ–7+/9


1.
2.
coda
C
CC
SI♭–7/5–
SI–7/5–
SI♭7/5–
LÁ–7


SI–7/5–
MI9+
LÁ–7
RÉ9
SOL–7
DÓ9–
FÁ7+
SI♭9/5–

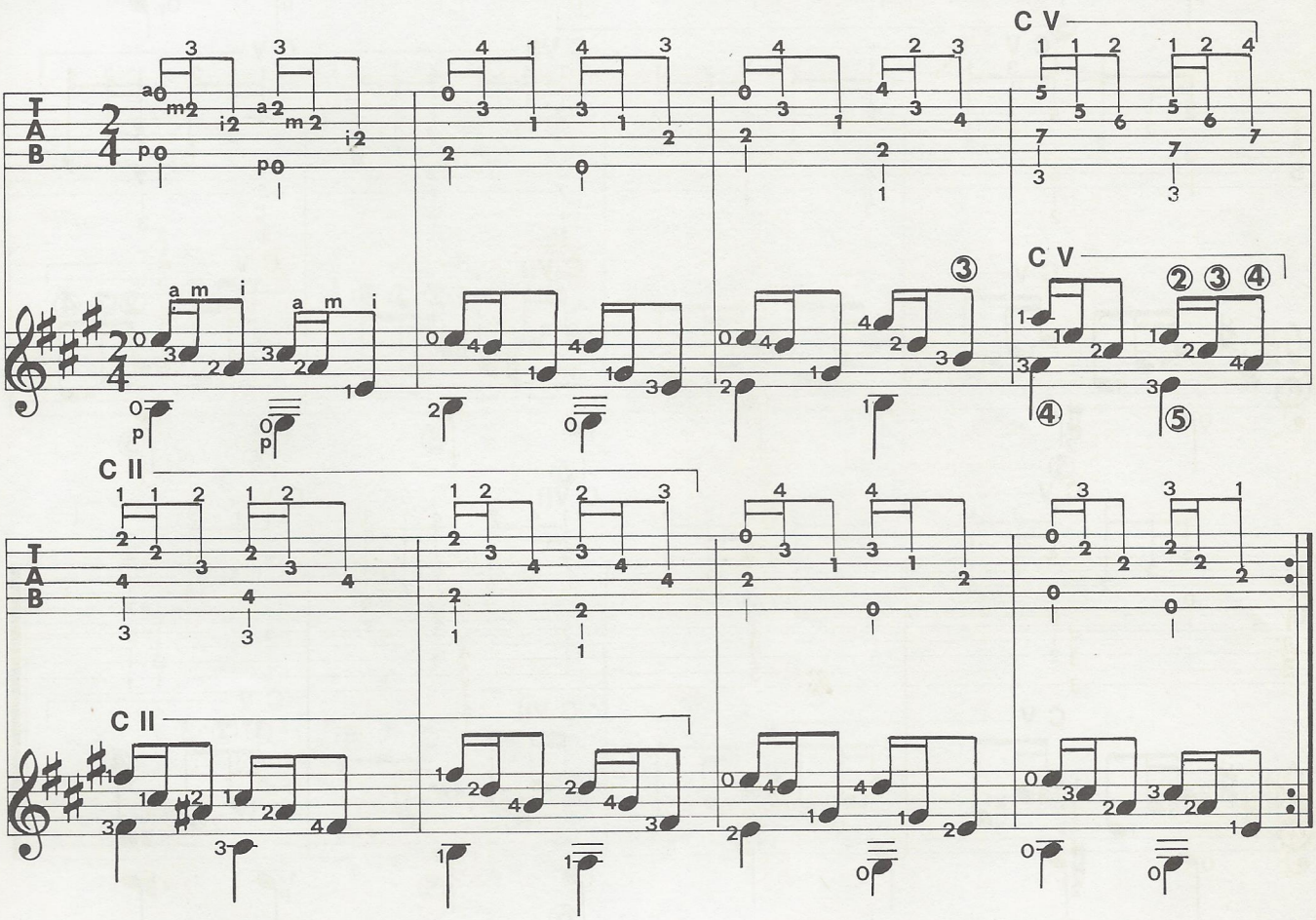


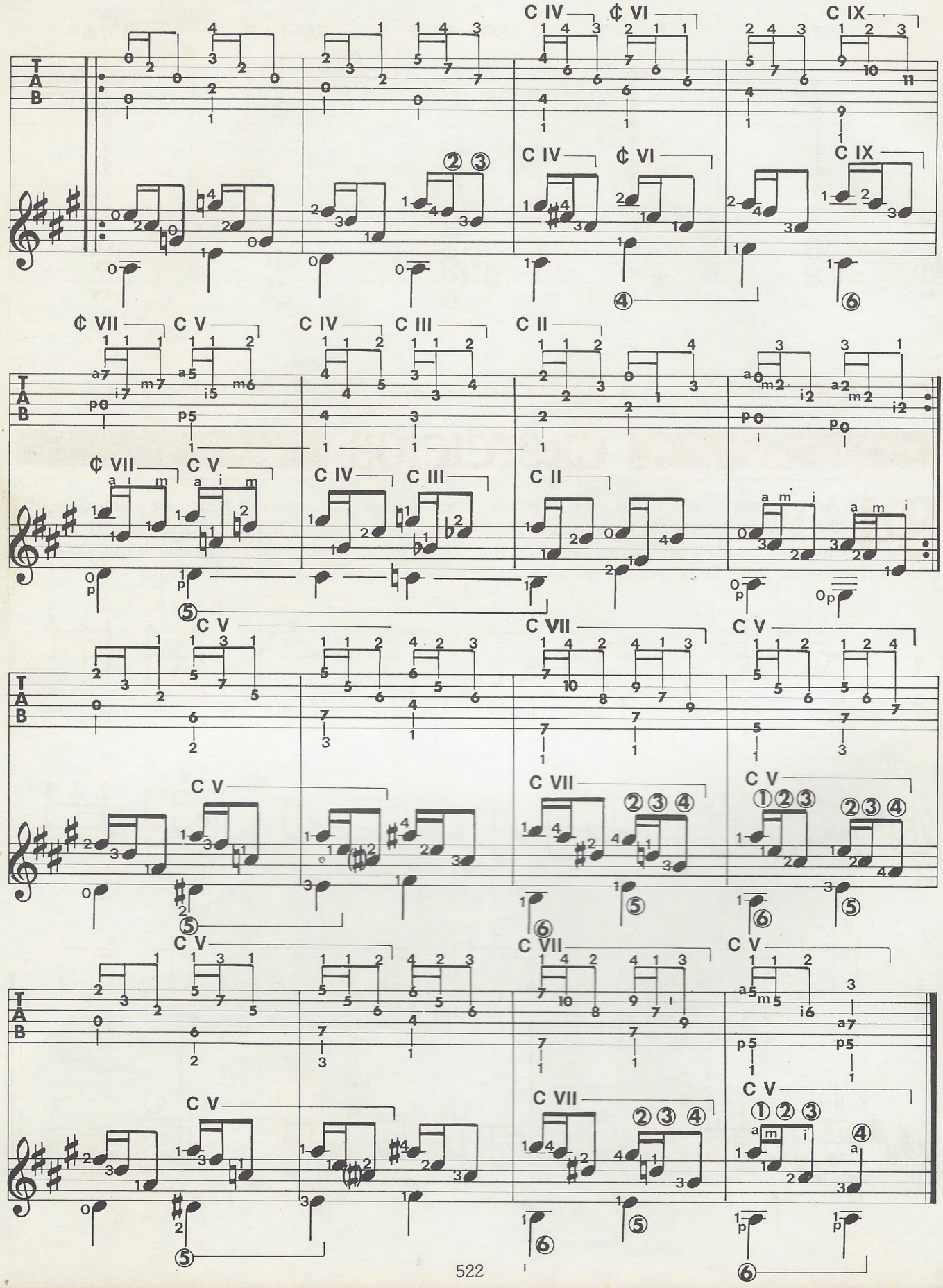
VIOLÃO

exercícios

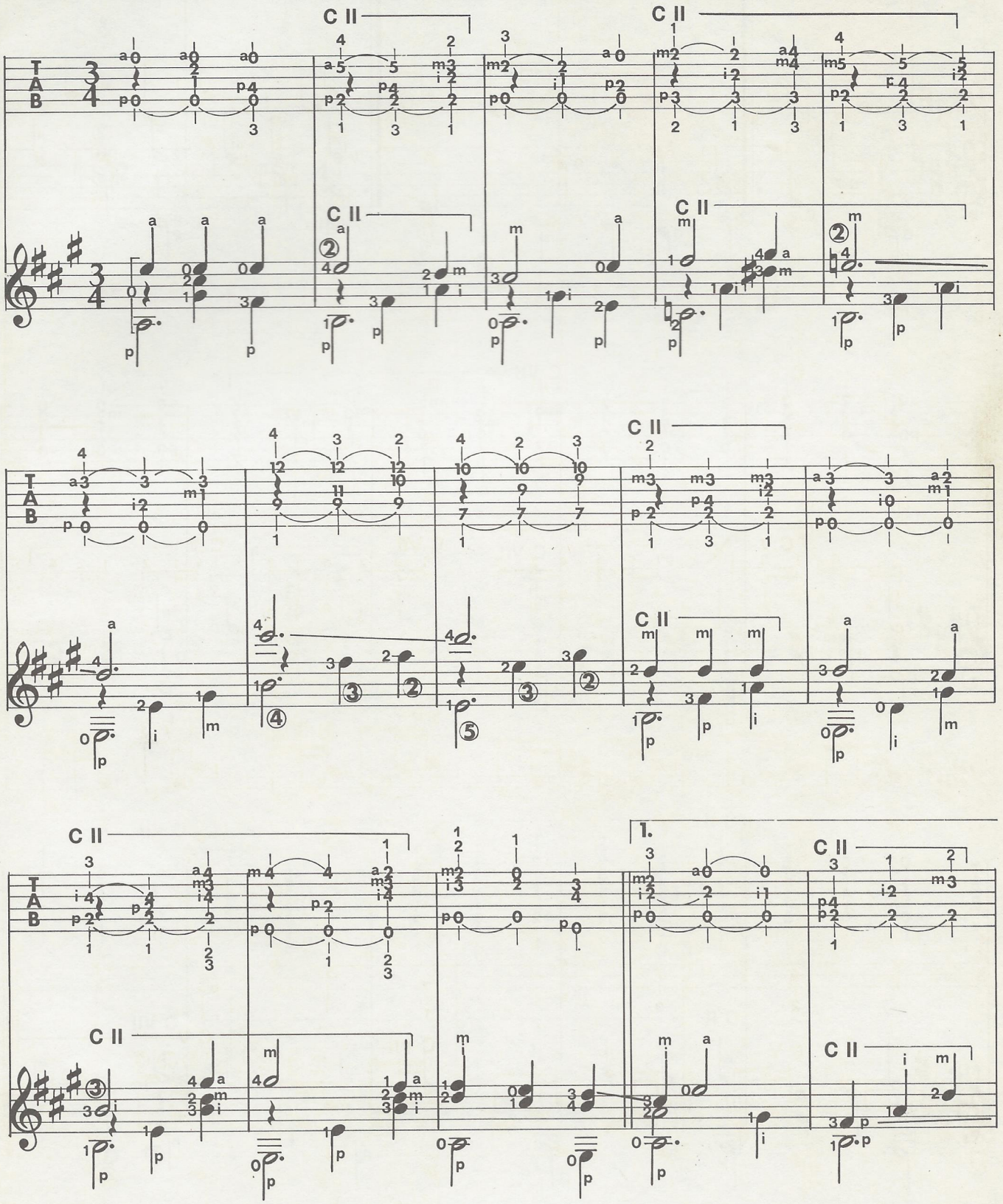
Mario Gangi

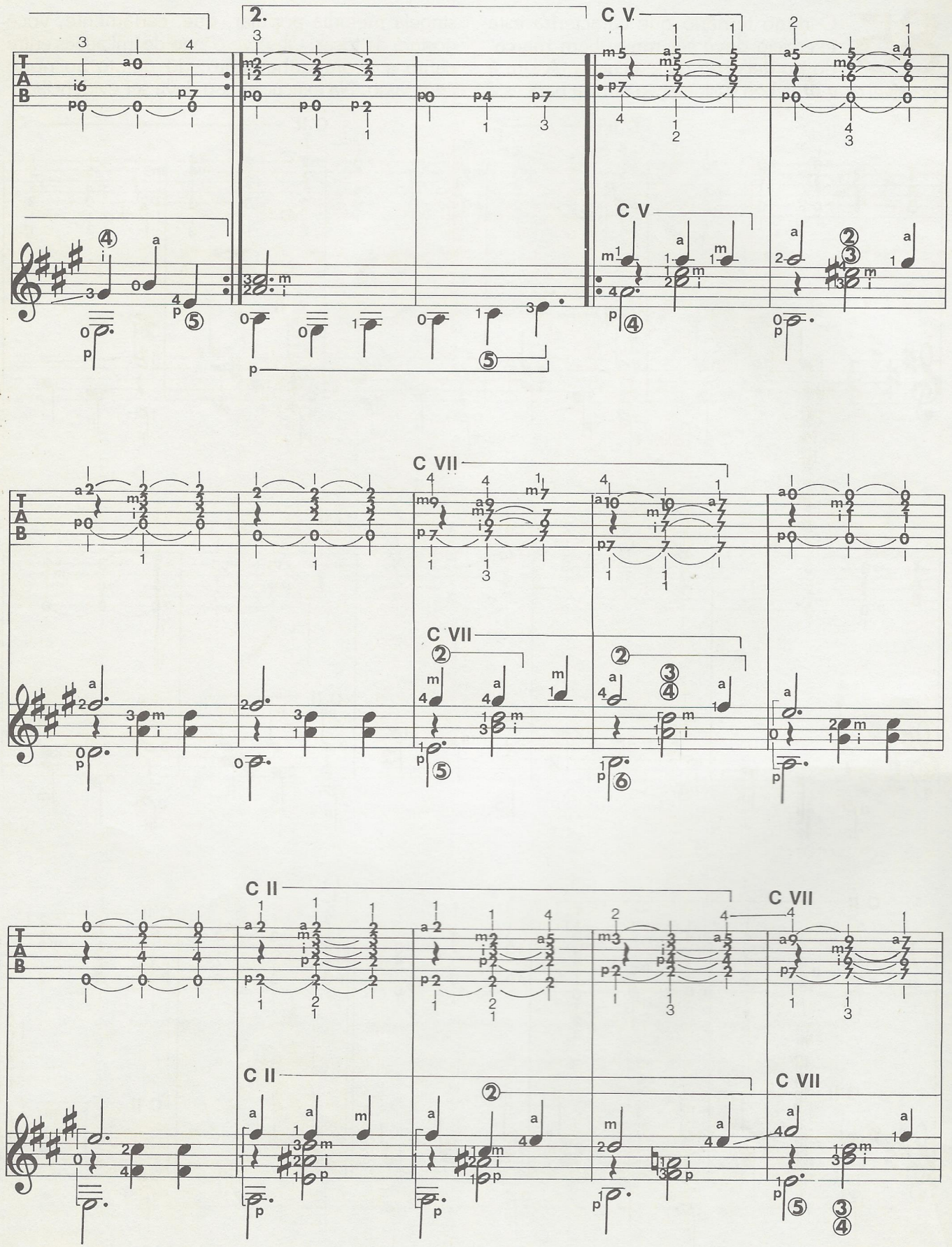
84 Ao executar os exercícios anteriores, já lhe deve ter acontecido, com certa freqüência, dedilhar simultaneamente duas cordas diferentes: hoje dedicaremos nosso exercício a esse problema específico de execução, utilizando ao mesmo tempo o polegar e o anular. Trata-se da combinação mais difícil, devido à conhecida fragilidade do dedo anular.

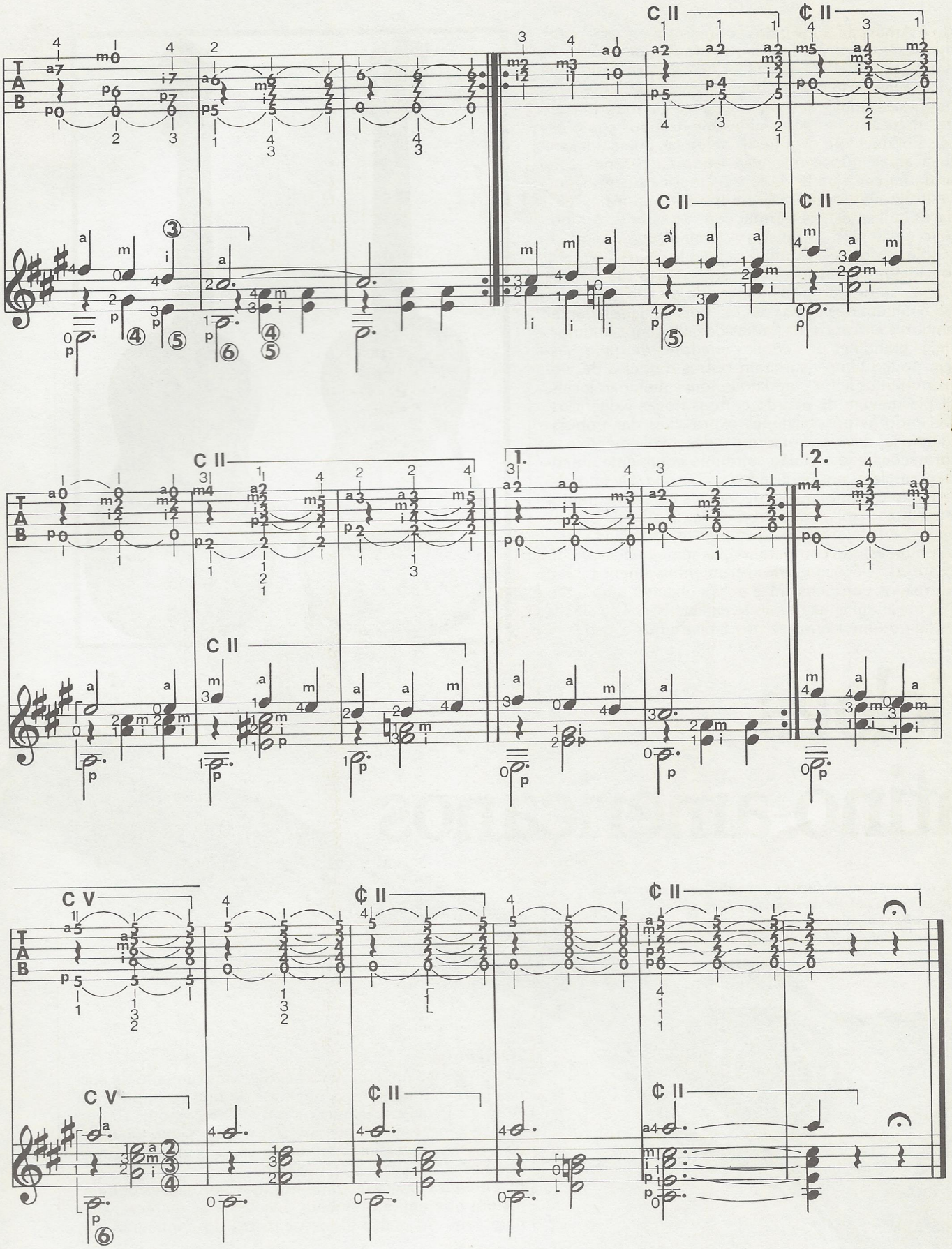



C IV
¢ VI
C IX
C IV
¢ VI
C IX
¢ VII
C V
C IV
C III
C II
¢ VII
C V
C IV
C III
C II
C V
C V
C VII
C V
C V
C VII
C V
C V
C VII
C V
C V
C VII
C V

85 O ritmo ternário que caracteriza este exercício deve ser muito bem marcado no decorrer da execução. Assim é possível criar uma boa sustentação rítmica para esta singela melodia popular, que, certamente, você gostará de tocar. Observe o jogo de imitações entre canto e acompanhamento, do quinto ao nono compasso. Na execução isso deve ser evidenciado.

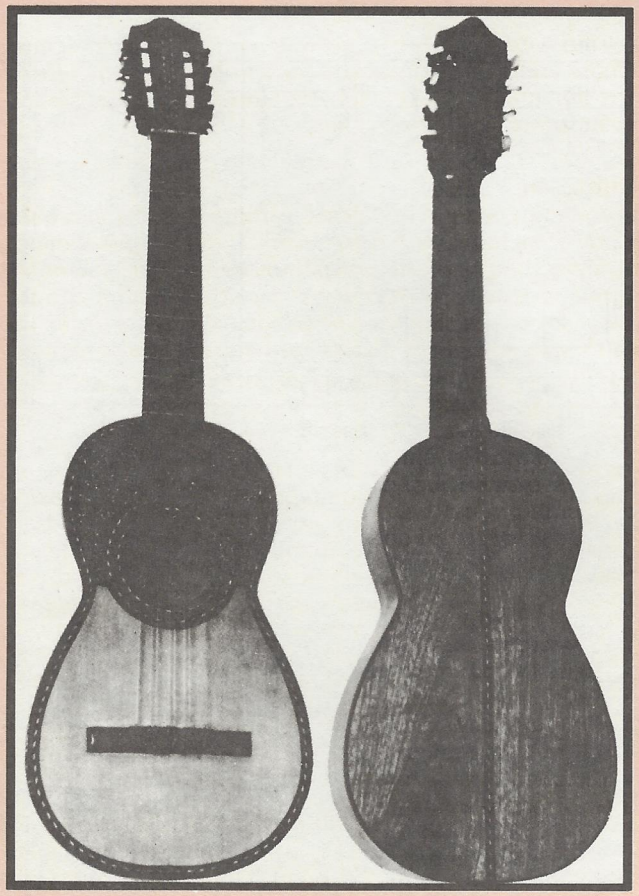



2.
C V
C V
C VII
C VII
C II
C II
C VII
C VII


C II
C II
C II
C II
C II
C II
1.
2.
C V
C V
C II
C II
C II
C II

Trazido à América Latina pelos conquistadores espanhóis e portugueses, o violão difundiu-se amplamente junto às novas populações que, aos poucos, iam se formando com a miscigenação de três raças: brancos europeus (espanhóis e portugueses), índios (as populações originárias do continente americano) e negros africanos (trazidos como escravos). Foi devido a essa fusão de etnias que se desenvolveu a atual música folclórica latino-americana, que, apesar de nascer a partir de formas musicais bem definidas e estruturadas (as músicas européias da época, as africanas e as indígenas), se tornou, com o passar do tempo, um novo e rico filão da música ocidental. Sua importância é, hoje, reconhecida universalmente.

Mas o violão, o príncipe dos instrumentos do folclore latino-americano, não podia deixar de evoluir e de adequar-se à cultura dos novos povos. Pois devia se adaptar aos tambores africanos, às flautas dos altiplanos andinos, às danças brilhantes dos *criollos* criadores de gado. Assim, em pouco tempo surgiram outros modelos de violão, instrumentos feitos com *know-how* e materiais locais, que se plasmavam de acordo com as novas exigências, enriquecendo as possibilidades expressivas das populações. Todavia, deve-se notar que o desenvolvimento e as transformações que o violão sofreu no continente americano são paralelos aos verificados na Europa. De fato, estamos diante de uma família de violões cujos integrantes têm, em linhas gerais, um correspondente ou um "primo" europeus. Seria interessante, sem sombra de dúvida, evidenciar, num estudo comparativo, as semelhanças, as diferenças e as relações entre instrumentos americanos e seus correlatos europeus. Mas nosso objetivo aqui é tão somente traçar em linhas gerais as características de alguns violões latino-americanos, e nos limitaremos a isso.



violões latino-americanos

Acima, um exemplar de ***jarana jarocha****, instrumento característico da cidade mexicana de Vera Cruz. Abaixo, o* ***charango****, pequeno violão de cinco cordas duplas, muito comum entre os povos dos Andes.*

Requinto

Depois do violão, é provavelmente o instrumento de cordas mais difundido nos conjuntos de música popular da América Latina. É idêntico a um violão comum, só que com dimensões bem menores. Seu comprimento total chega a 84 cm aproximadamente. É afinado uma terça menor acima da afinação do violão.

O *requinto* é muito utilizado nos trios, formações populares em que entram também o violão e as maracas, que florescem em quase todos os países do continente sul-

americano, animando a vida noturna. Sua função é de solista, sobretudo, e isso porque a forte sonoridade e um timbre brilhante o tornam adequado à execução dos rápidos ornamentos que caracterizam boa parte da música popular latino-americana.

Guitarrón
O conjunto musical que desde sempre identificou o México de Pancho Villa é o *mariachi*, formado por violinos, trompas, harpas e diferentes tipos de violões, que acompanham os cantos dos *charros* — os *cowboys* mexicanos. Nessa formação destaca-se o *guitarrón*, grande violão baixo tocado em cordas duplas para aumentar a sonoridade dos baixos. Tem um dorso acentuadamente convexo, suas cordas são seis, afinadas por quartas, como no violão.

Jarana e jaranita
São instrumentos típicos da região do Iucatã, no México. A *jarana* é menor do que um violino e é construída — como o *charango* que comentaremos mais adiante — utilizando-se como caixa de ressonância a couraça dos armadilídeos, mamífero da ordem dos tatus. A *jaranita* tem construção semelhante à *jarana*, variando o número de cordas: a *jarana* tem quatro; a *jaranita*, cinco. A *jarana* acompanha as danças mexicanas como o *jarabe*, o *huapango* e outras, inclusive a *jarana*, da qual absorveu o próprio nome.

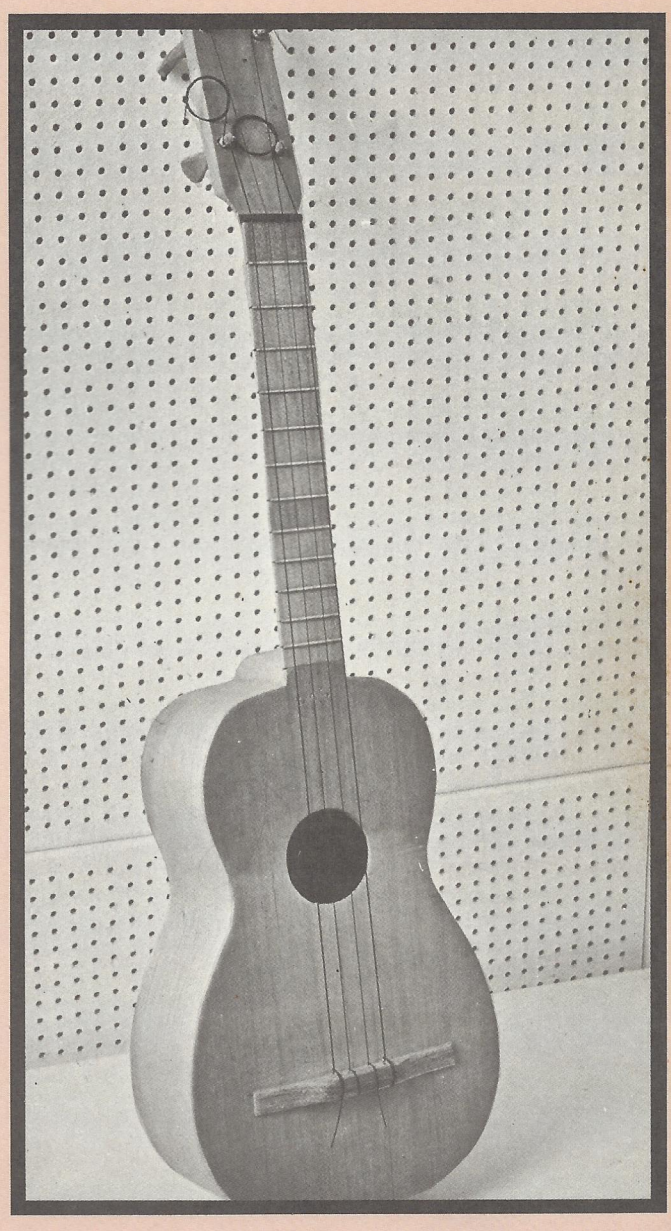
Jarana jarocha
Ao contrário da *jarana* e da *jaranita*, a *jarana jarocha* é construída toda de madeira, como um pequeno violão. Seu comprimento é de 84,5 cm e tem cinco cordas, das quais três duplas e duas simples. É característica da música da cidade mexicana de Vera Cruz.

Bajo quinto e bajo sexto
Trata-se de violões baixos, de cordas duplas, utilizados, quer como instrumentos de acompanhamento, quer como solistas, na música folclórica mexicana. Extremamente semelhantes, diferenciam-se apenas pelo número de cordas: o *bajo quinto* tem dez; o *bajo sexto*, doze.

Violão séptima doble
Outro violão singular utilizado com relativa freqüência nos conjuntos de música popular que existem em quantidade no México. Tem sete cordas, quatro delas duplas e três simples.

Vihuelita
Também de origem mexicana, é um instrumento pequeno — tem comprimento total de 76 cm —, com um dorso fortemente convexo como o *guitarrón*, ao qual muito se assemelha. É provável que antigamente a *vihuelita* fosse construída a partir da carapaça da tartaruga, mas hoje em dia é feita toda de madeira. Dotada de cinco cordas, é muito utilizada nos *mariachis* como instrumento acompanhador. Possui cinco cordas.

Tiple
É um violão de quatro cordas triplas muito utilizado na Colômbia, mas presente também na Venezuela e na Argentina. Na Colômbia, o *tiple* acompanha uma dança característica, o *bambuco*, de origem africana, na qual se alternam ritmos 3/4 e 6/8. O comprimento total do *tiple* alcança cerca de 83 cm.



Exemplar de cuatro venezuelano, de propriedade de Bruno de Filippi, músico e colecionador de instrumentos de cordas (foto de Piero Baguzzi/Arquivo Fabbri).

Cuatro venezuelano
Pequeno violão de quatro cordas originário da Venezuela. Com o *cuatro* e as maracas, os venezuelanos se acompanham em suas danças. Entre elas, o *joropo* talvez seja a mais popular e a mais representativa do espírito dos *llanos*, as planícies venezuelanas. O *cuatro* tem sobretudo função de acompanhamento, mas existe também um

bom repertório para solo, magistralmente executado pelos virtuoses locais. O comprimento médio do instrumento é de 75,4 cm.

Charango

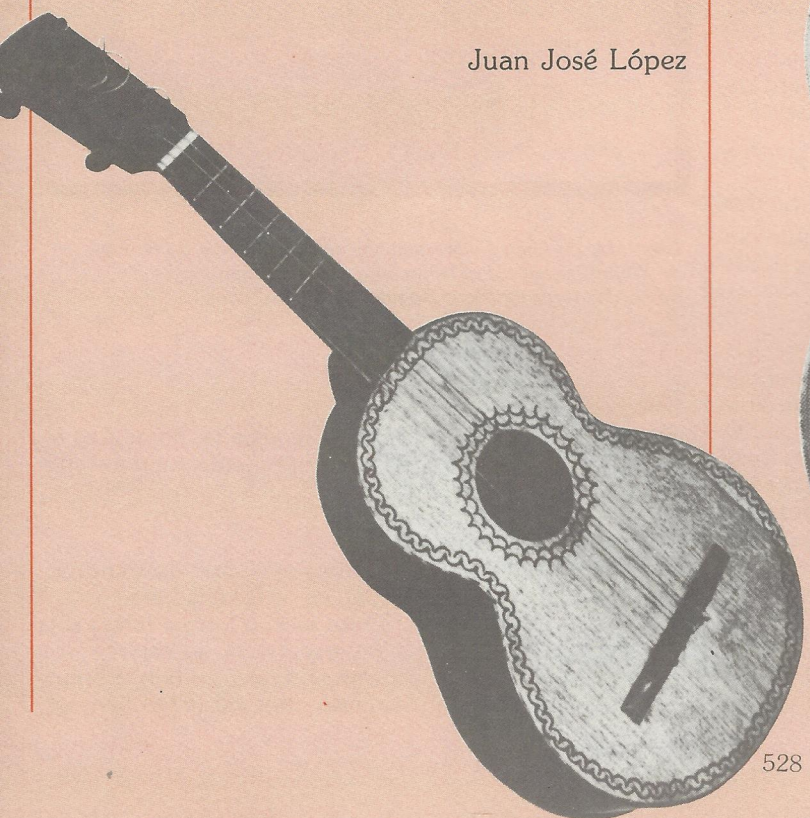
Trata-se de um pequeno violão de cinco cordas duplas, cuja caixa harmônica é obtida da couraça dos armadilídeos depois de seca sobre uma fôrma. É muito difundido nos vilarejos das regiões andinas da Bolívia, do Peru, do Equador, do Chile e da Argentina. A corrente de música folclórica dos povos dos Andes é riquíssima, estendendo-se desde as músicas rituais dos povos indígenas até os cantos modernos das populações mestiças. Juntamente com a *quena* (flauta andina), o violão e o bombo, o *charango* constitui a base padrão da música andina: *huaynos, bailecitos, cuecas, passacalles, tonadas* etc. O comprimento é variável, mas pode-se considerar 58 cm como valor médio. Sua construção é, muitas vezes, quase doméstica, embora existam ótimas versões feitas por especialistas, que utilizam a couraça dos armadilídeos ou simplesmente madeira.

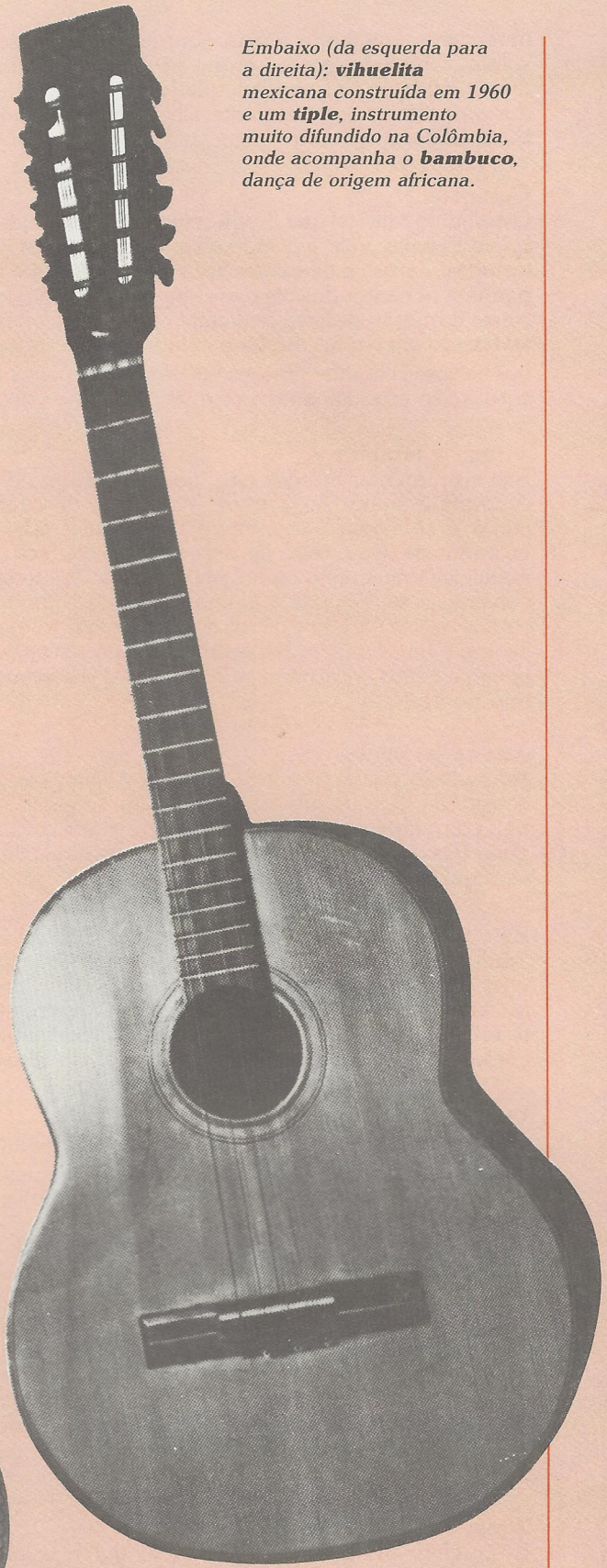
Cavaquinho

No Brasil, além do violão clássico, são muito difundidas também certas variantes como a viola sertaneja (violão de dez cordas) ou o alaúde popular (violão de origem portuguesa). Mas o mais característico é o *cavaquinho*. Trata-se de um pequeno violão com quatro cordas, semelhante ao *ukulele* polinésio, presente na música popular brasileira, muitas vezes como elemento de contraponto rítmico-harmônico.

Juntamente com o agogô, a cuíca, o pandeiro, o tamborim, o surdo, a caixa e outros instrumentos de percussão, cria a base rítmico-harmônica que torna tão singular a música carioca (em especial o samba e o choro). Seu comprimento gira em torno de 57 cm.

Juan José López





Embaixo (da esquerda para a direita): ***vihuelita*** *mexicana construída em 1960 e um* ***tiple****, instrumento muito difundido na Colômbia, onde acompanha o* ***bambuco****, dança de origem africana.*

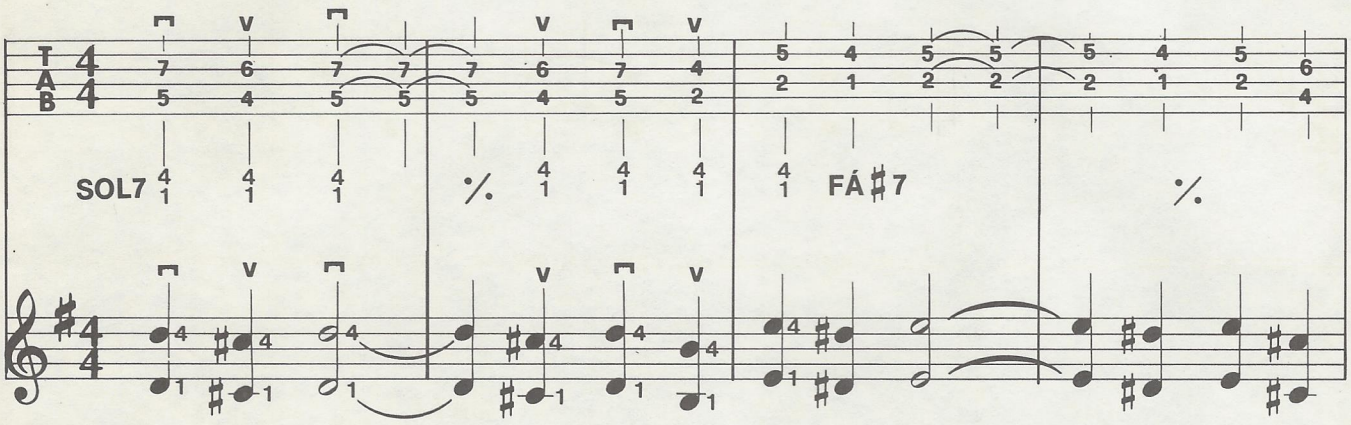
52ª aula

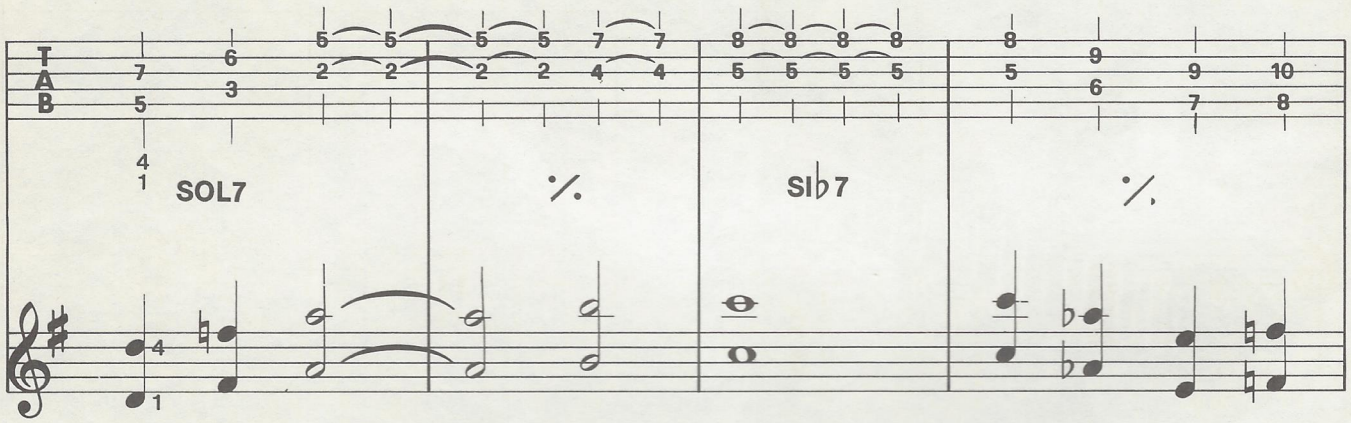
Instrumentistas mexicanos *(Black Star/Grazia Neri)*

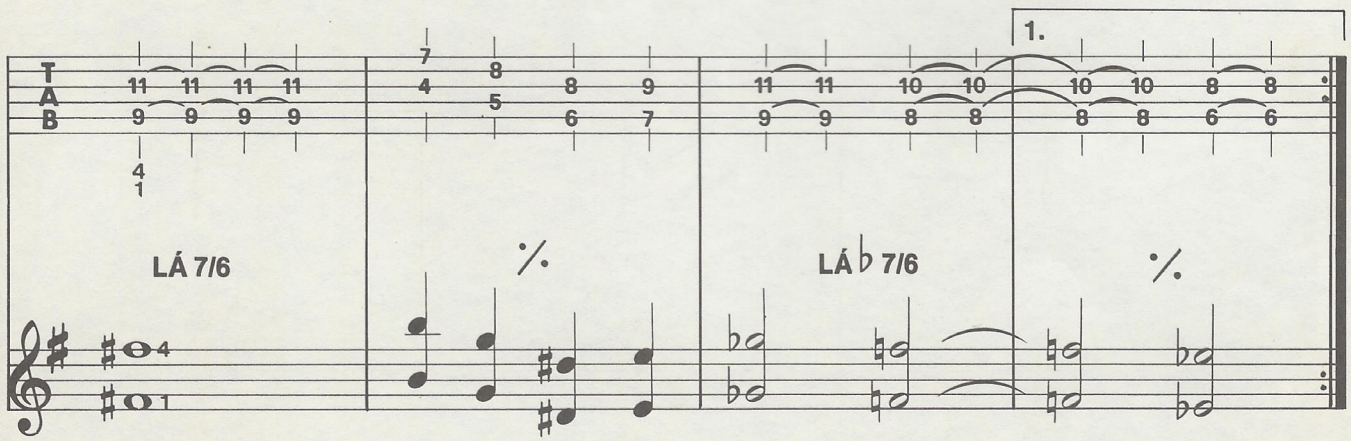
exercícios

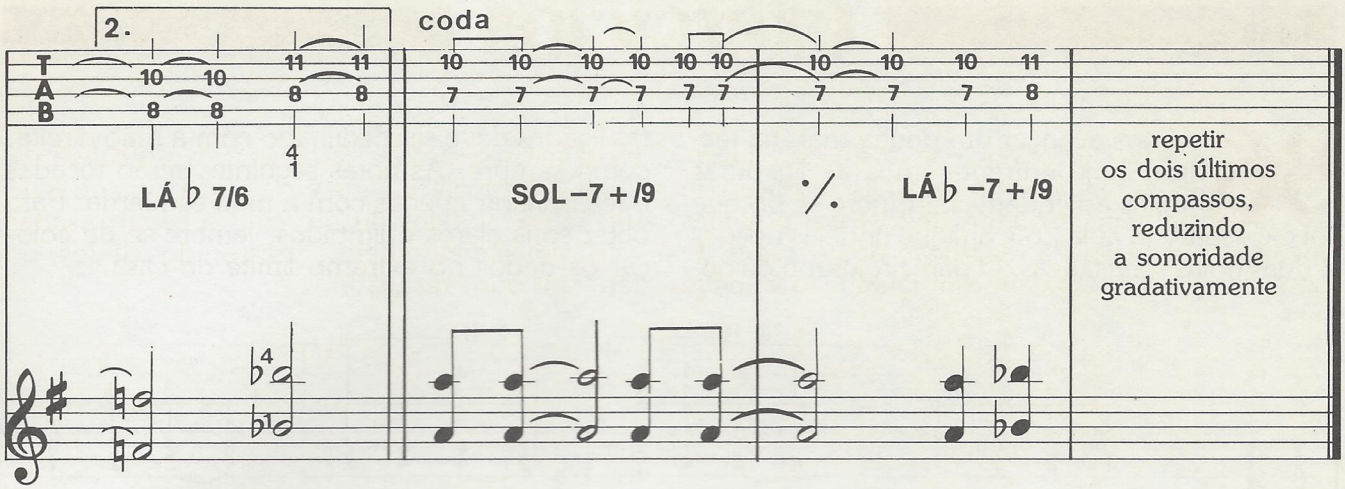
Franco Cerri

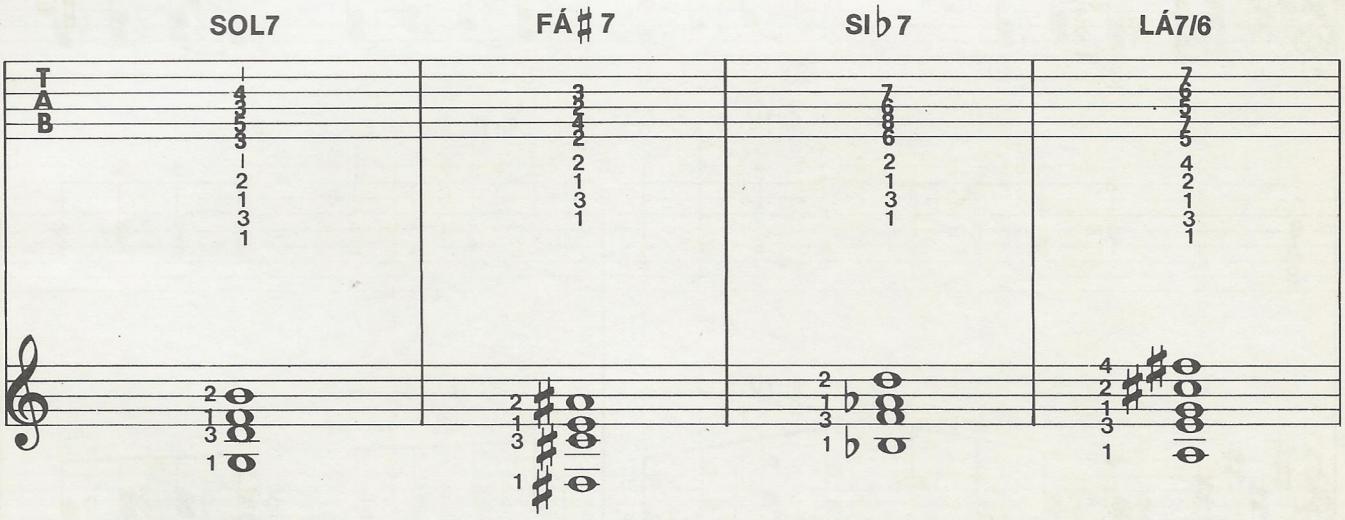
96 Eis um tema todo composto em oitavas, extremamente eficaz para a utilização do primeiro e quarto dedos, em posições ideais também para a realização dos acordes. O som das duas notas deve sair igual, isto é, deve ter o mesmo peso e duração. Você poderá encontrar certa dificuldade em virtude das sonoridades diferentes das duas cordas a serem usadas, mas, equilibrando bem a pressão dos dedos, obterá um bom resultado.

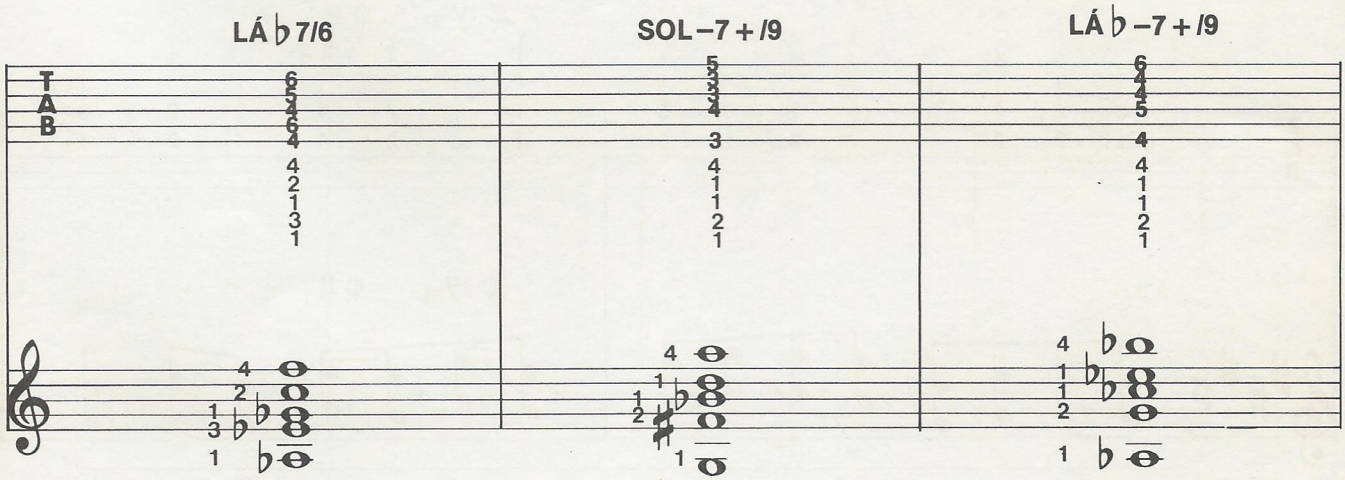







2.
coda
LÁ♭7/6
SOL–7+/9
LÁ♭–7+/9
repetir
os dois últimos
compassos,
reduzindo
a sonoridade
gradativamente

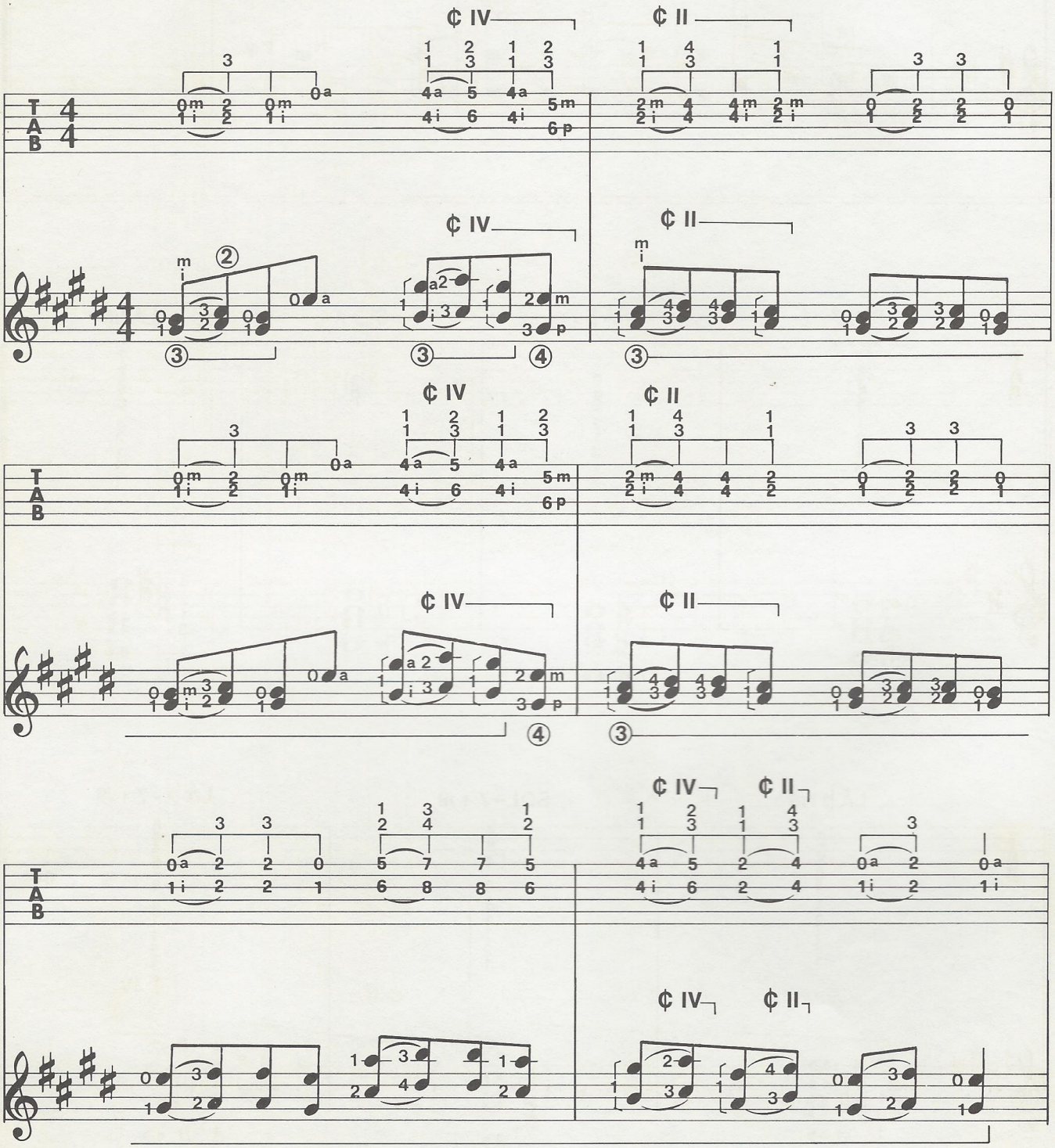

SOL7
FÁ♯7
SI♭7
LÁ7/6

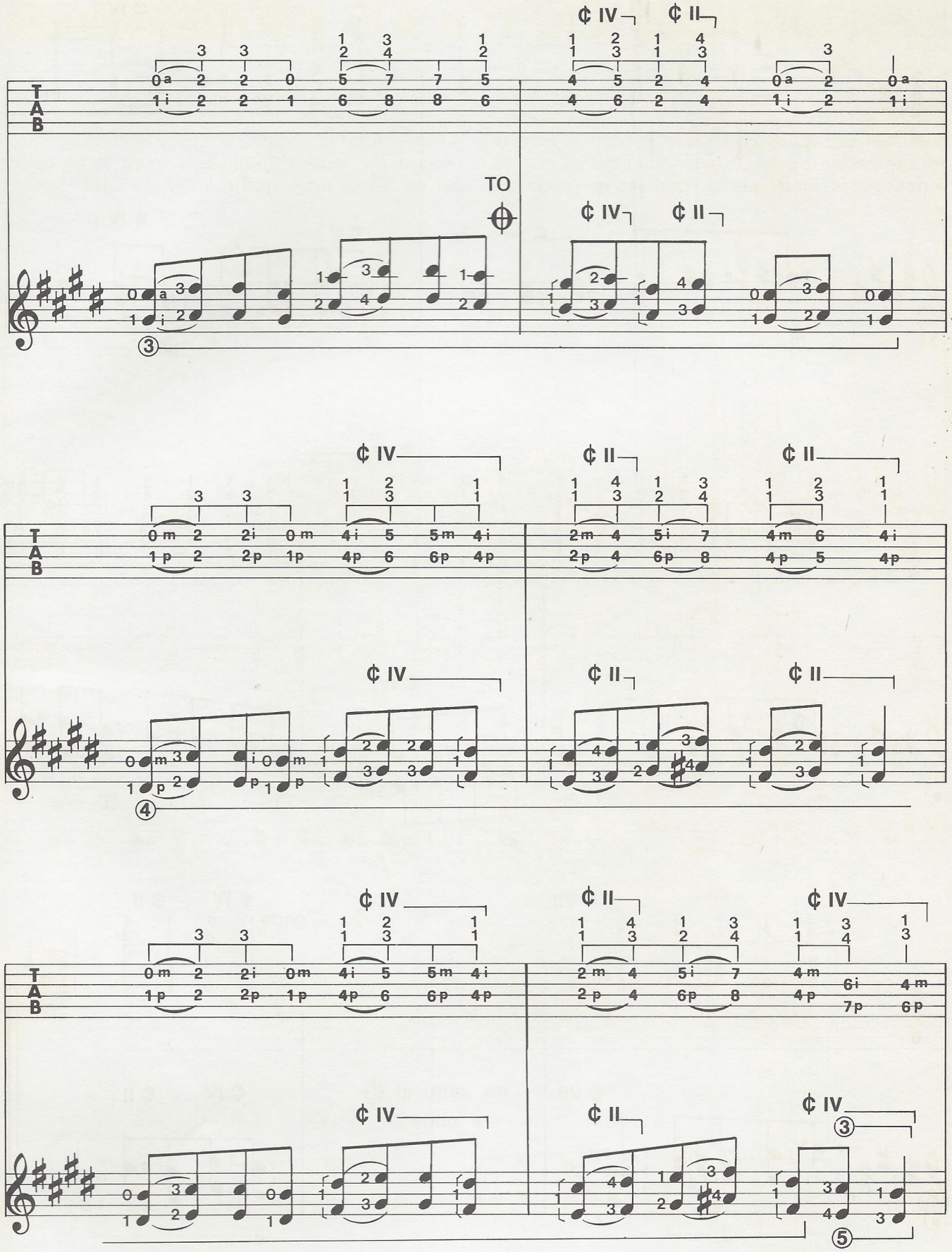

LÁ♭7/6
SOL–7+/9
LÁ♭–7+/9

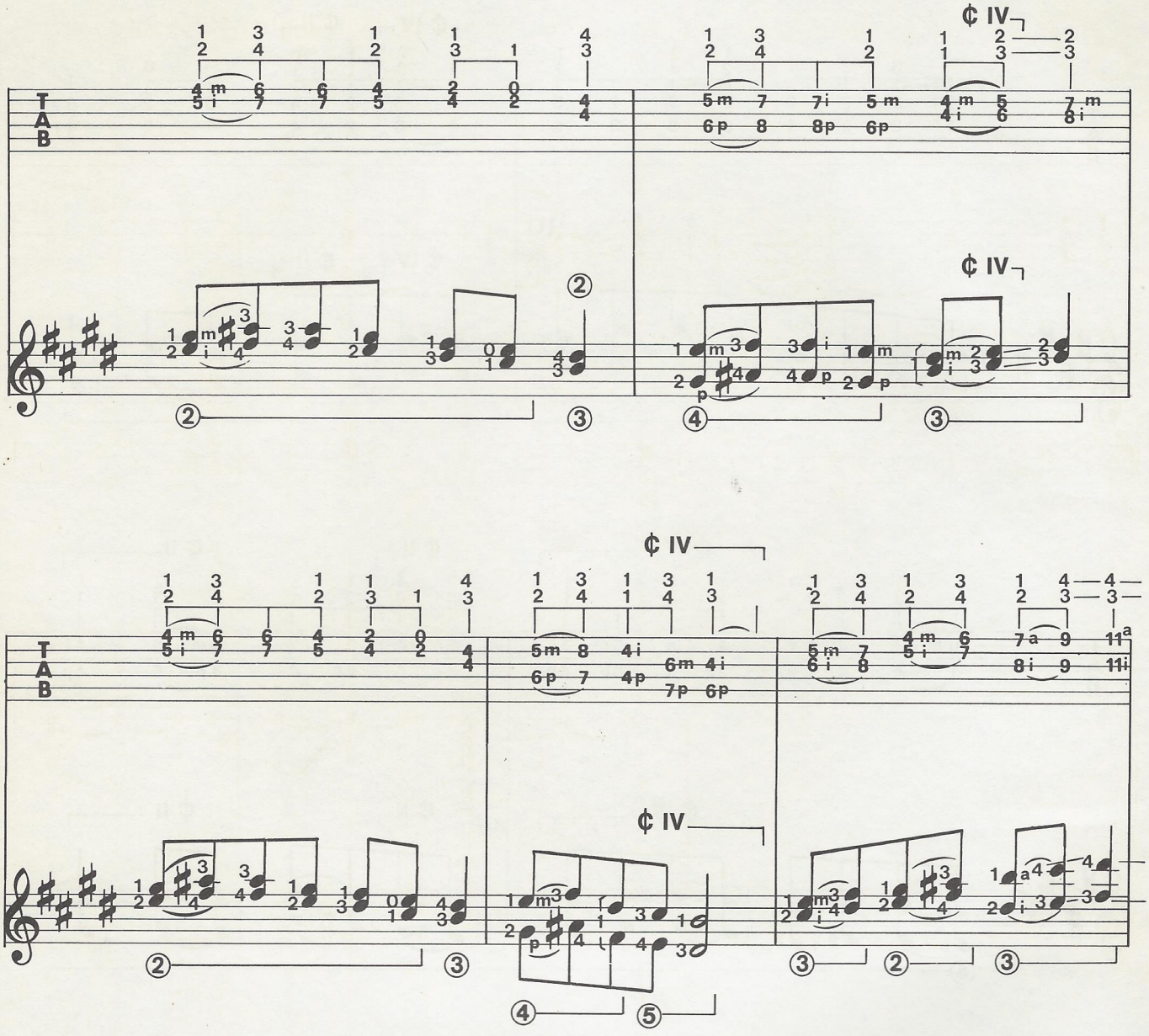
exercícios

Mario Gangi

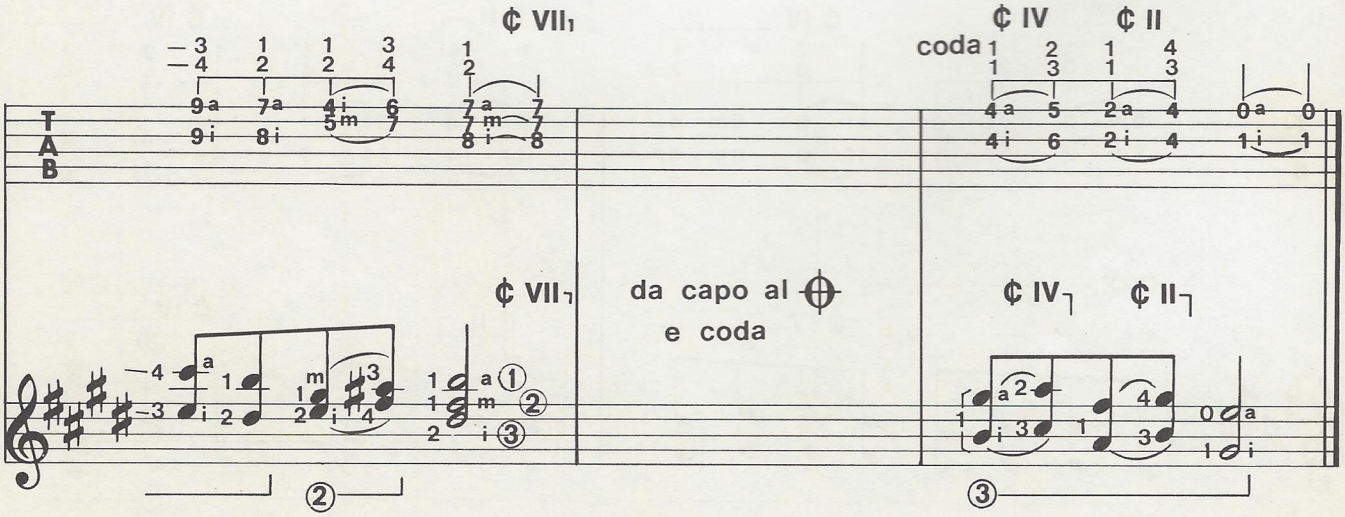
86 Vamos avançar um pouco mais na técnica: hoje enfrentaremos as ligaduras duplas ascendentes. Lembre-se do que foi explicado na aula 26 e aplique aquelas noções a duas notas simultâneas. O primeiro grupo de notas ligadas deve ser dedilhado com a mão direita, como sempre. As notas seguintes serão tocadas e feitas vibrar apenas com a mão esquerda. Para obter sons claros e límpidos, lembre-se de colocar os dedos no extremo limite da casa.




¢ IV
¢ II
TO
¢ IV
¢ II
¢ IV
¢ II
¢ II
¢ IV
¢ II
¢ IV
¢ IV
¢ II
¢ IV

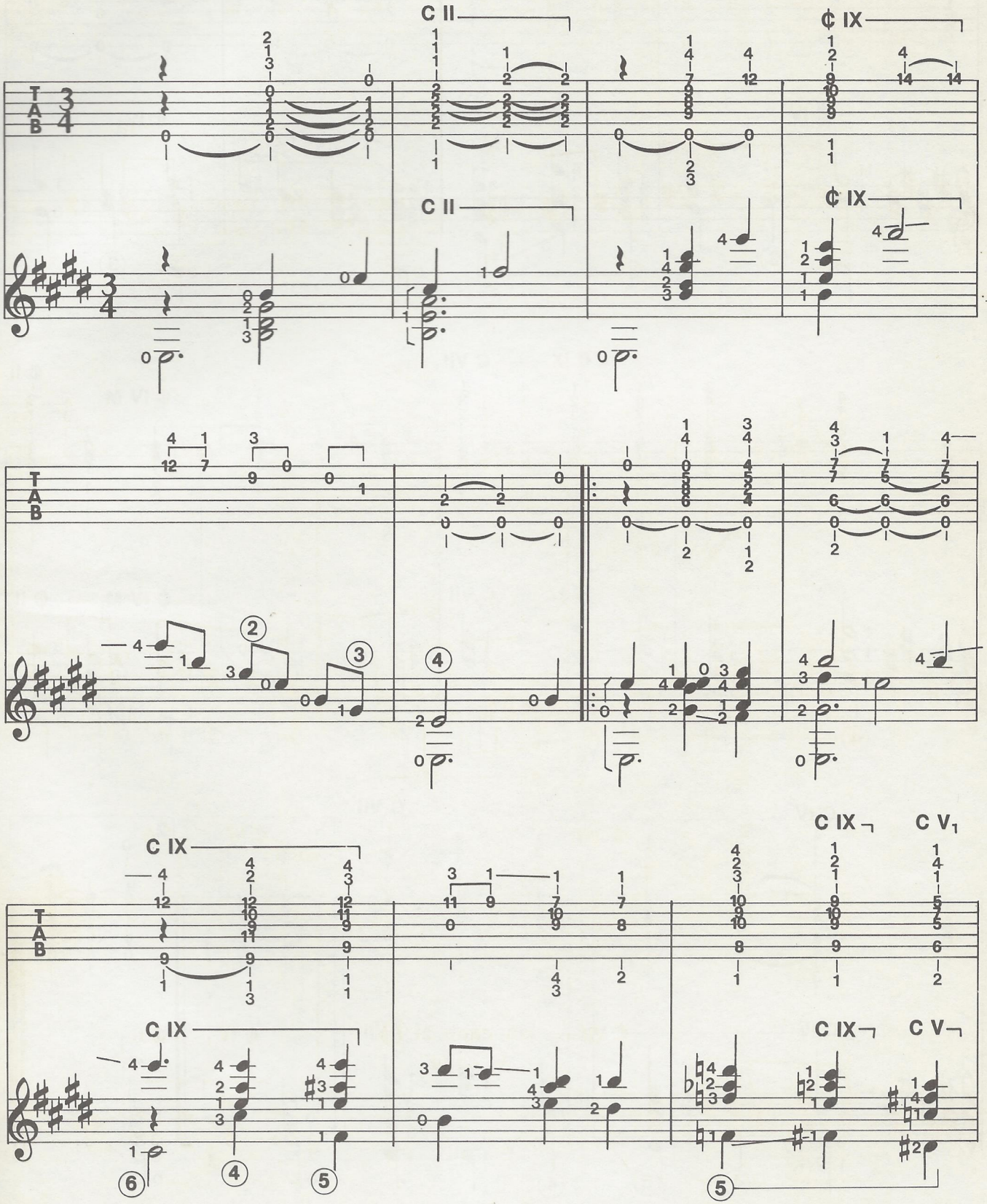

¢ IV
¢ IV
T
A
B

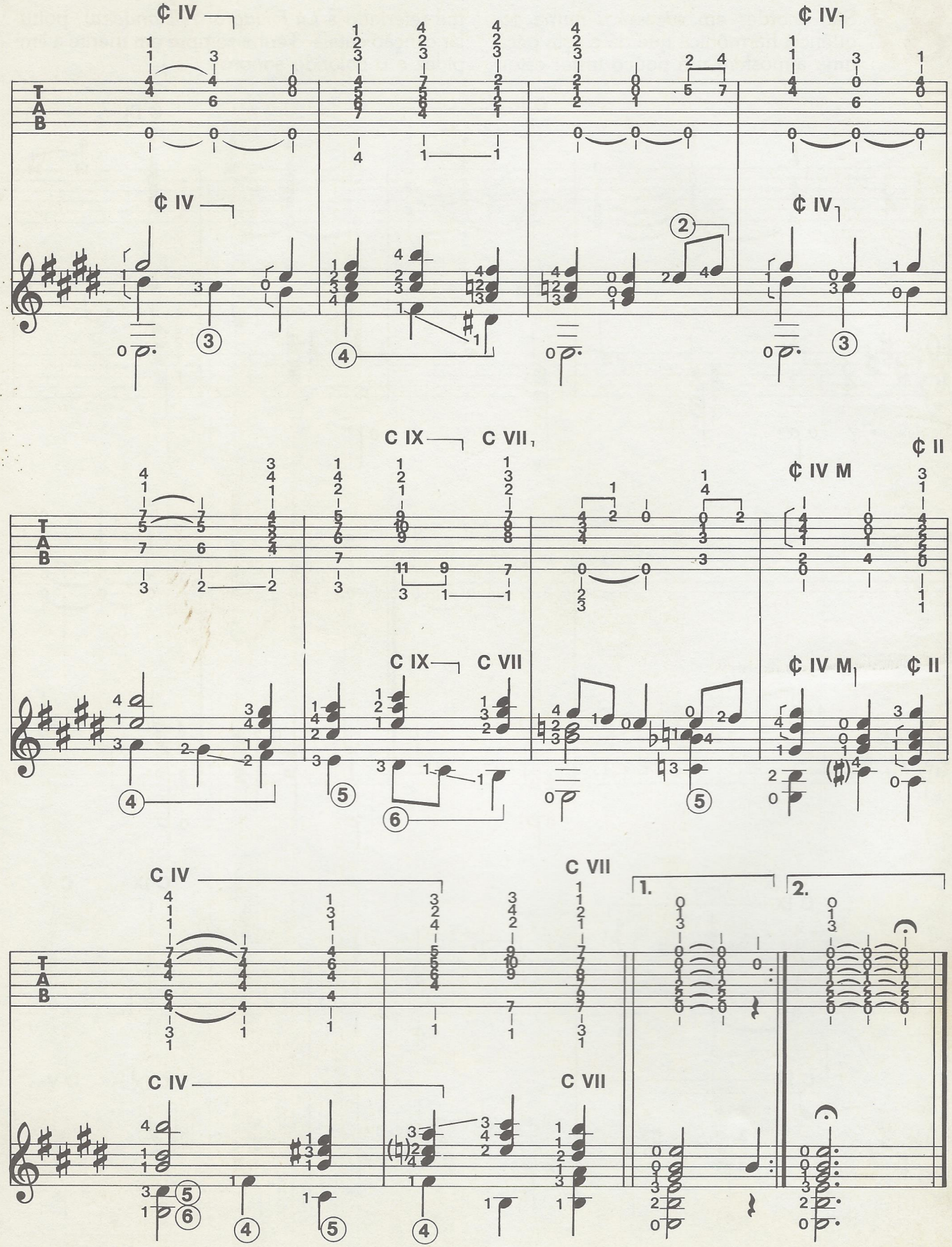
¢ IV
¢ IV
T
A
B


¢ VII
coda
¢ IV
¢ II
¢ VII
da capo al
e coda
¢ IV
¢ II
T
A
B

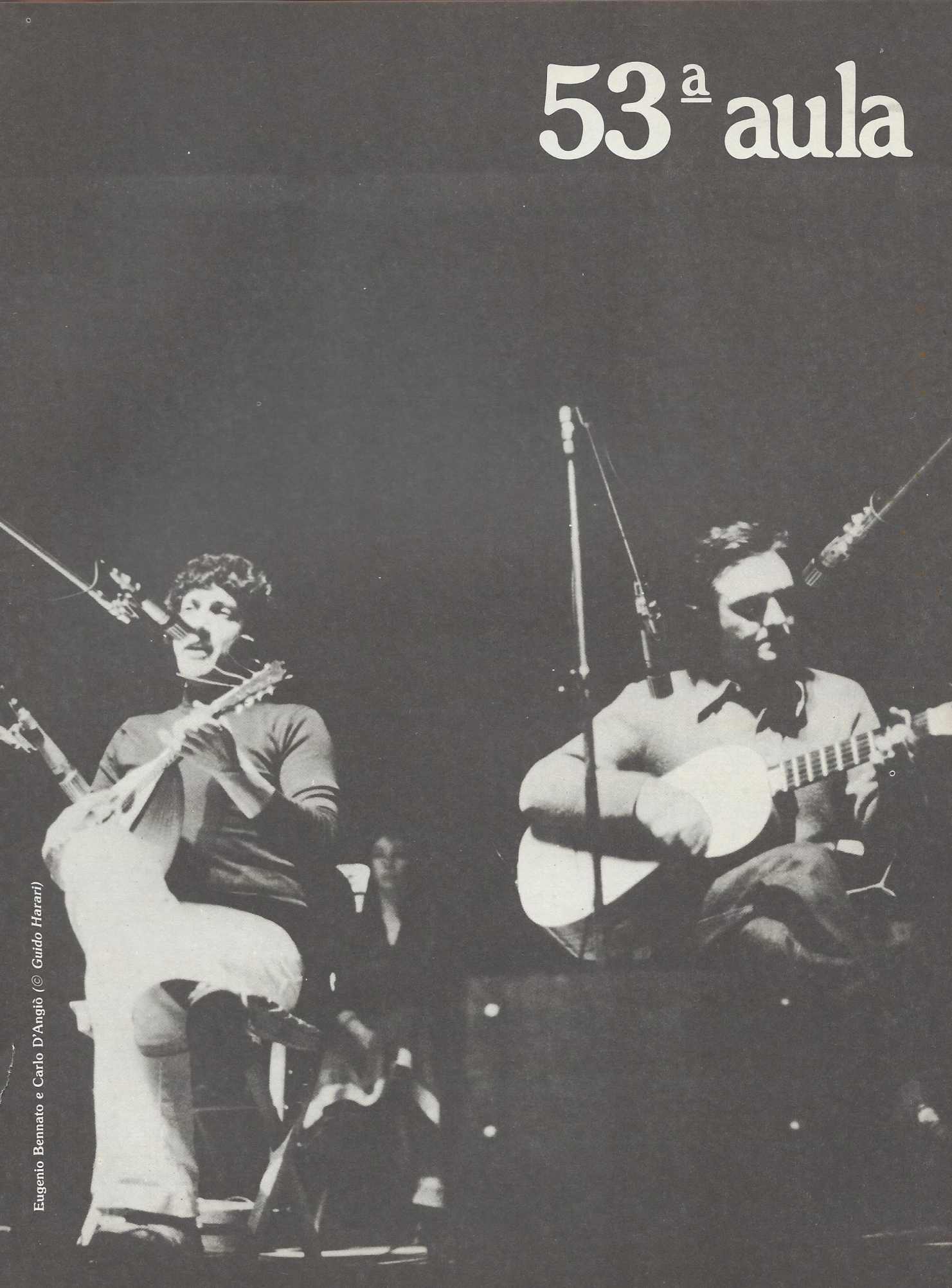
87

São acordes em sucessão, numa seqüência harmônica que dá a esta peça uma atmosfera um pouco triste: estou me referindo a *La Filadora* (*A Fiandeira*), popular canção catalã. Tenha sempre em mente a limpidez e o colorido sonoro.




¢ IV
¢ IV
¢ IV
¢ IV
C IX
C VII
C IX
C VII
¢ IV M
¢ IV M
¢ II
¢ II
C IV
C IV
C VII
C VII
1.
2.
T
A
B

53ª aula

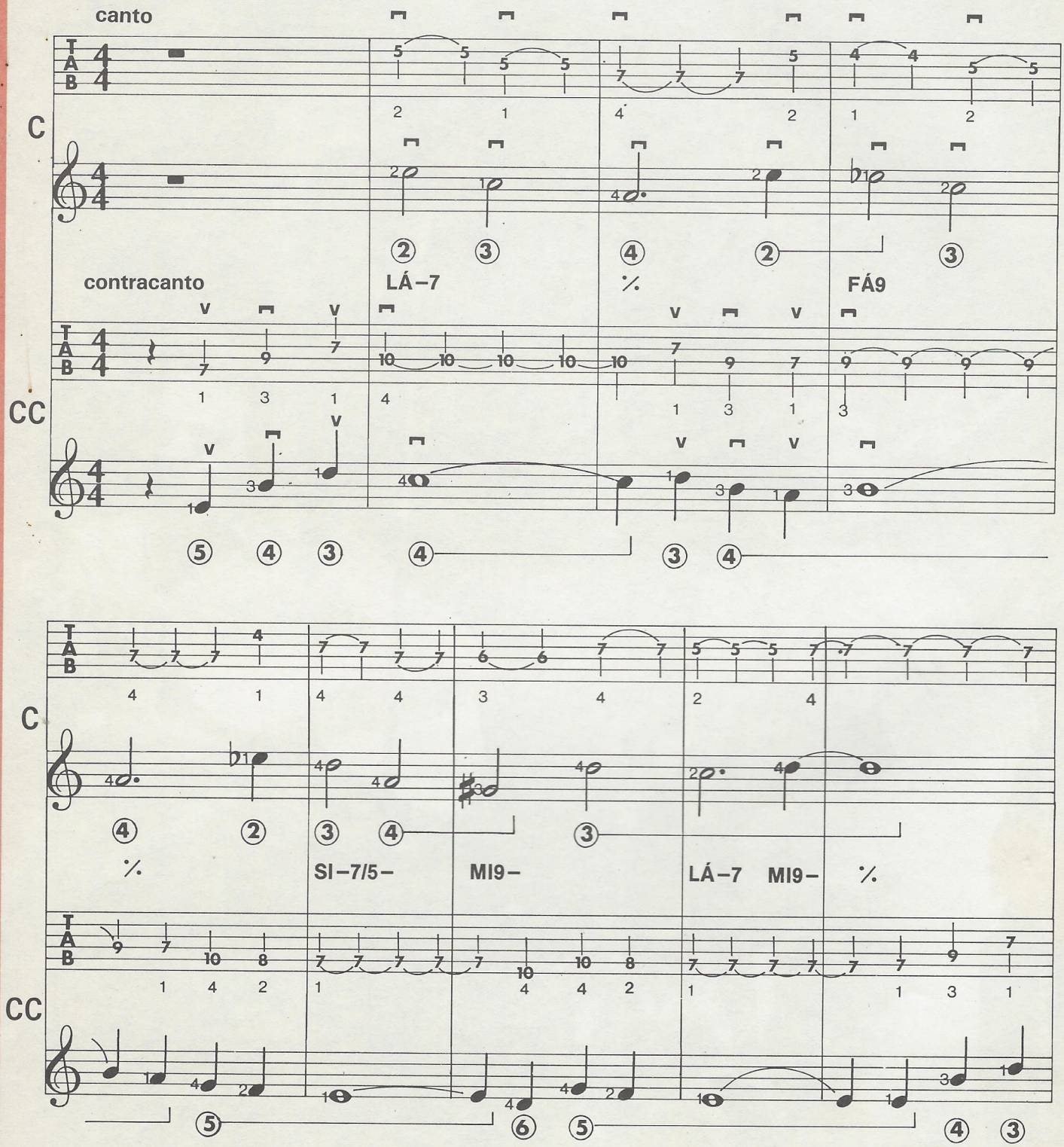


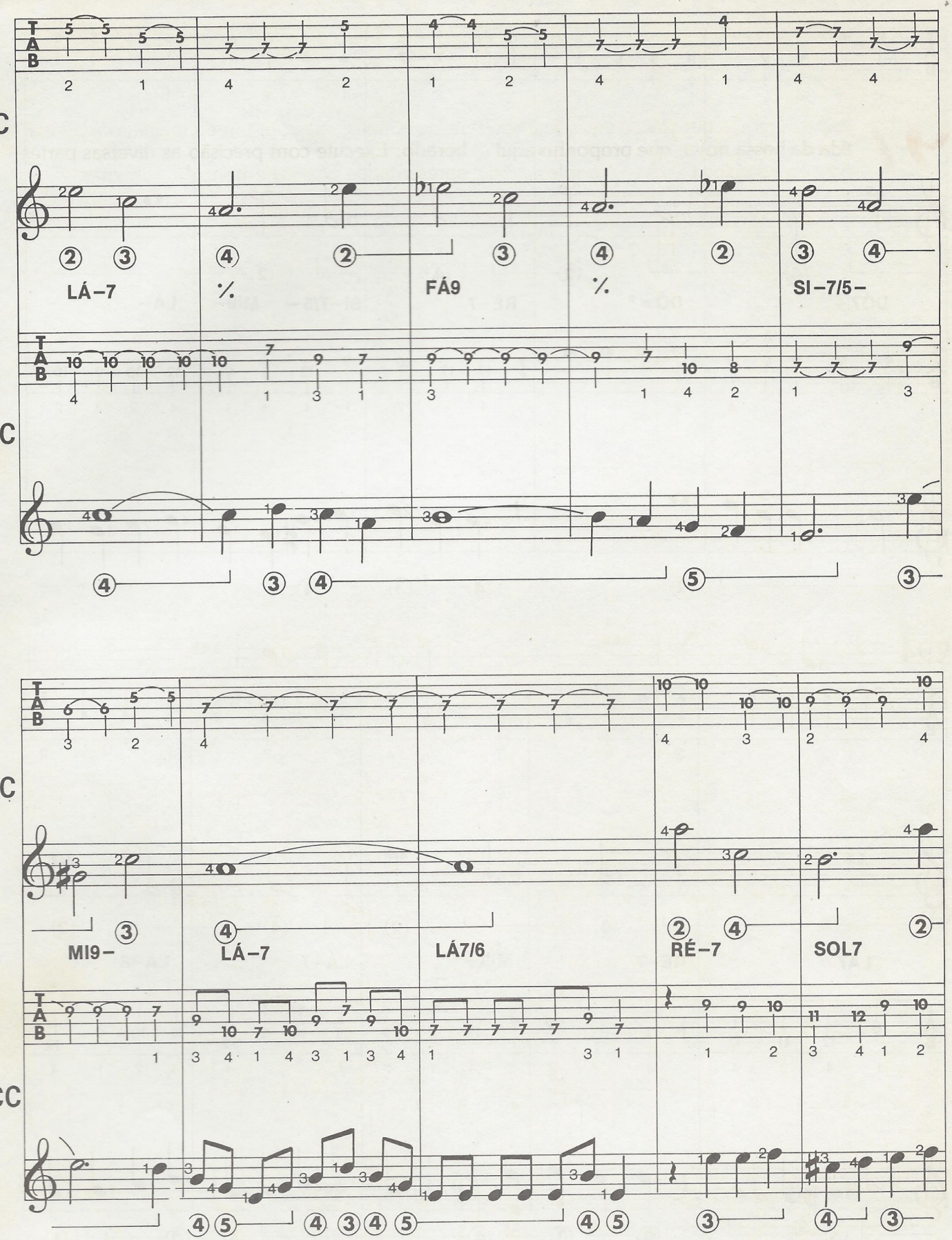
Eugenio Bennato e Carlo D'Angiò (© *Guido Harari*)

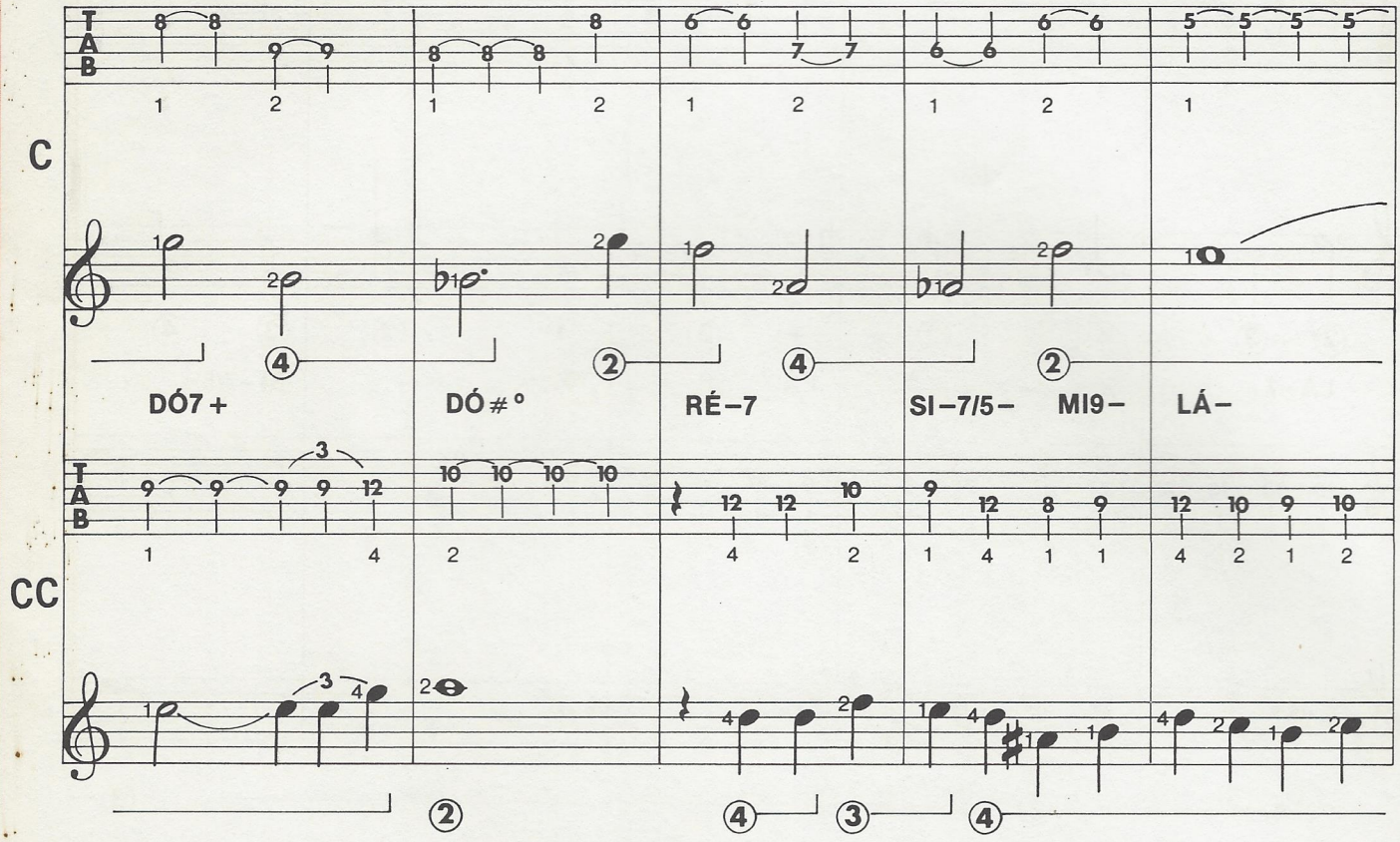
exercícios

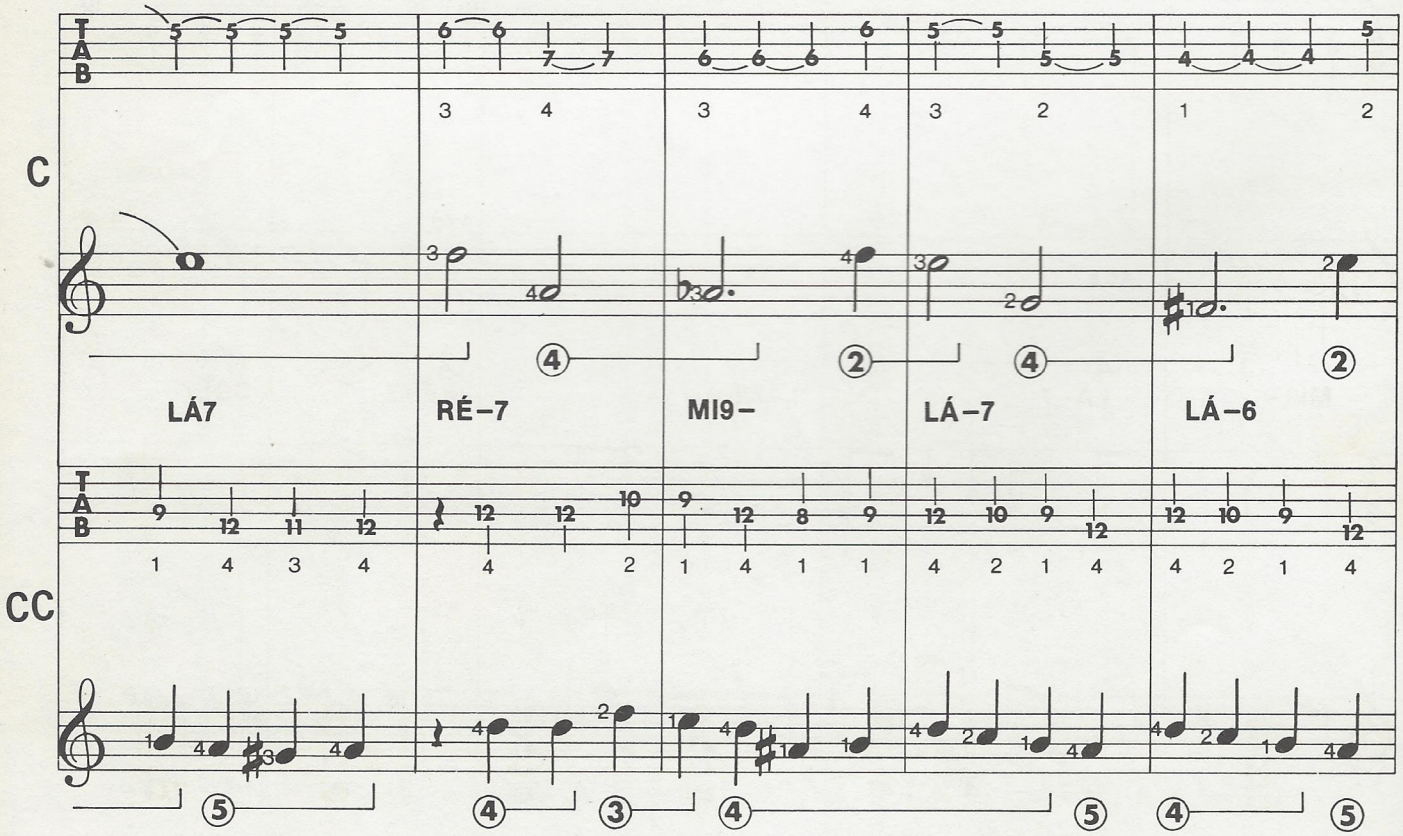
Franco Cerri

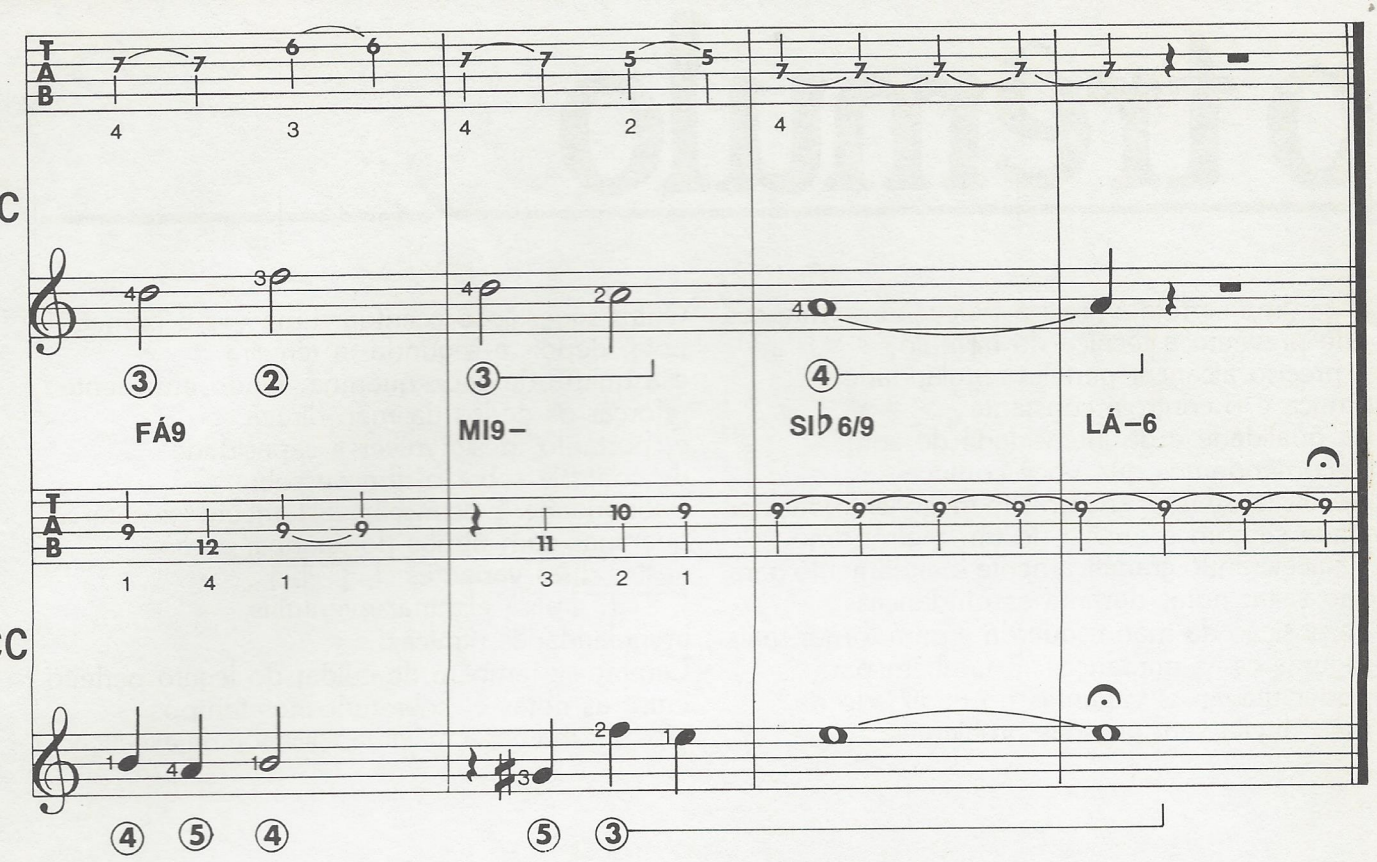
97 Entre os ritmos que prefiro inclui-se a batida da bossa nova, que proponho aqui como exercício. O canto, simples e linear, entrelaça-se com um contracanto mais elaborado. Execute com precisão as diversas partes apresentadas na fita, e bom divertimento.

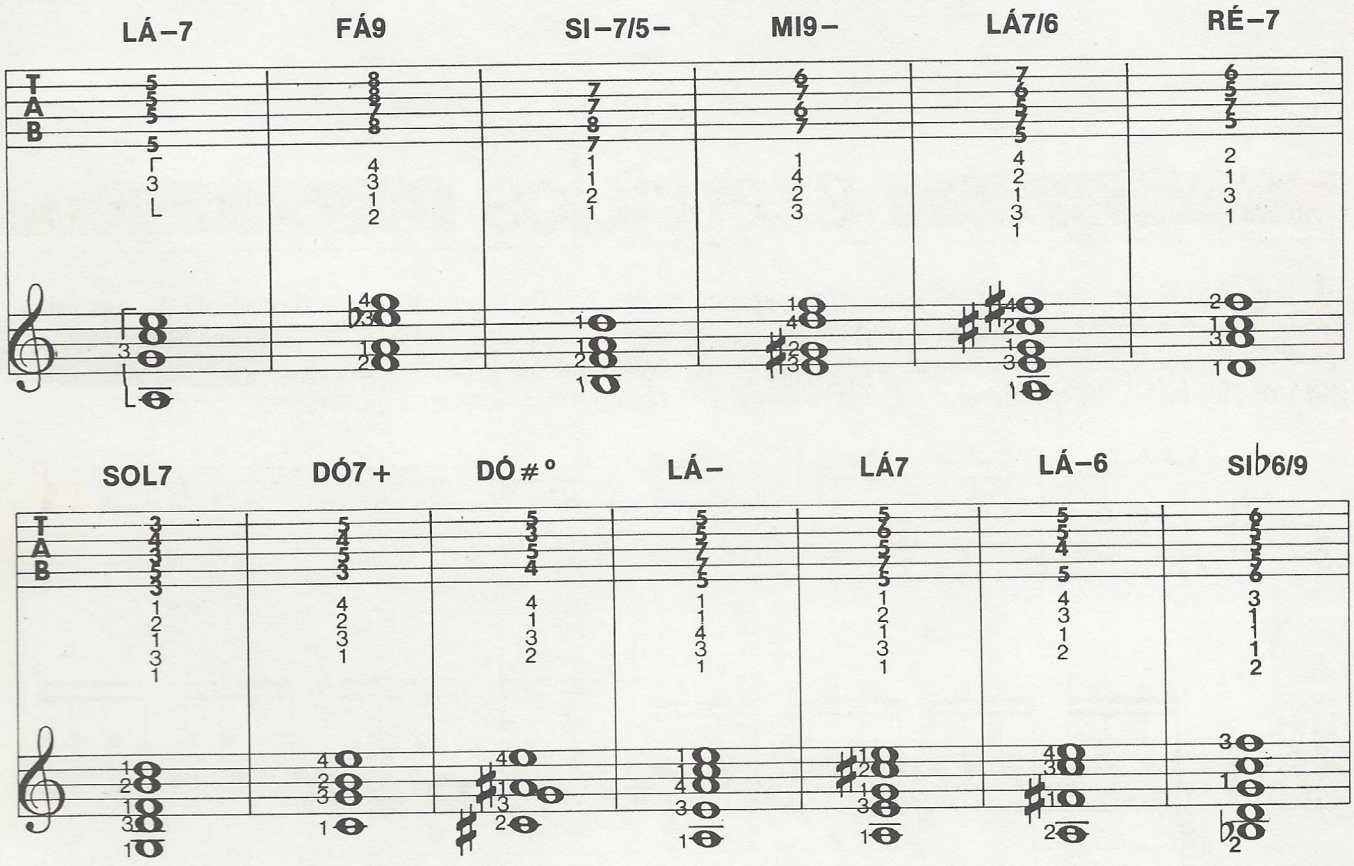



LÁ–7
%
FÁ9
%
SI–7/5–
MI9–
LÁ–7
LÁ7/6
RÉ–7
SOL7


C
CC
DÓ7+
DÓ#°
RÉ–7
SI–7/5–
MI9–
LÁ–

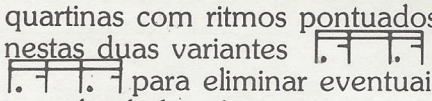

C
CC
LÁ7
RÉ–7
MI9–
LÁ–7
LÁ–6


FÁ9
MI9–
SI♭6/9
LÁ–6


LÁ–7
FÁ9
SI–7/5–
MI9–
LÁ7/6
RÉ–7
SOL7
DÓ7+
DÓ#°
LÁ–
LÁ7
LÁ–6
SI♭6/9

o trêmulo

Para uma correta e precisa execução de músicas que prevêem a técnica do *trêmulo*, é preciso alcançar perfeita regularidade rítmica e o controle constante da qualidade e da intensidade do som. Recomendamos que você comece a exercitar-se num andamento muito lento, melhor ainda se com o auxílio de um metrônomo. Vá acelerando gradativamente o andamento para não saltar notas durante as mudanças de posição da mão esquerda e para tornar mais seguras essas mudanças. E também para poder utilizar as variantes no dedilhado da mão direita sem grandes problemas.

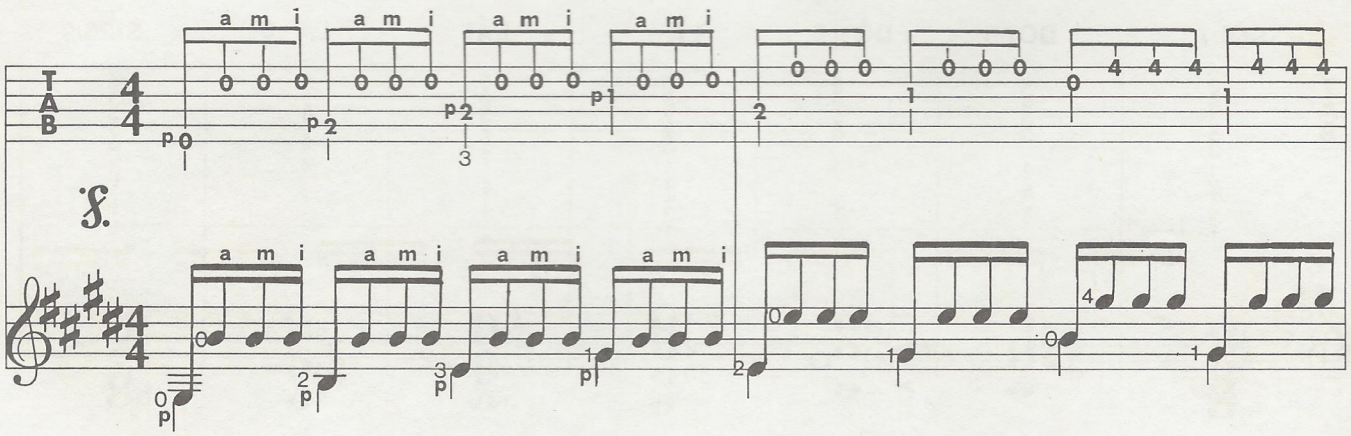
Outra sugestão é acentuar uma vez a primeira nota, depois a segunda, a terceira e a quarta de cada quartina, tendo em mente reforçar os dedos da mão direita e, portanto, desenvolver a capacidade de controle sobre o ritmo e sobre a sonoridade. É aconselhável também executar as quartinas com ritmos pontuados, como nestas duas variantes  para eliminar eventuais irregularidades rítmicas.
Lembre-se também de cuidar do *legato* perfeito entre as notas e, sobretudo nos tempos rápidos, manter a máxima agilidade na execução.

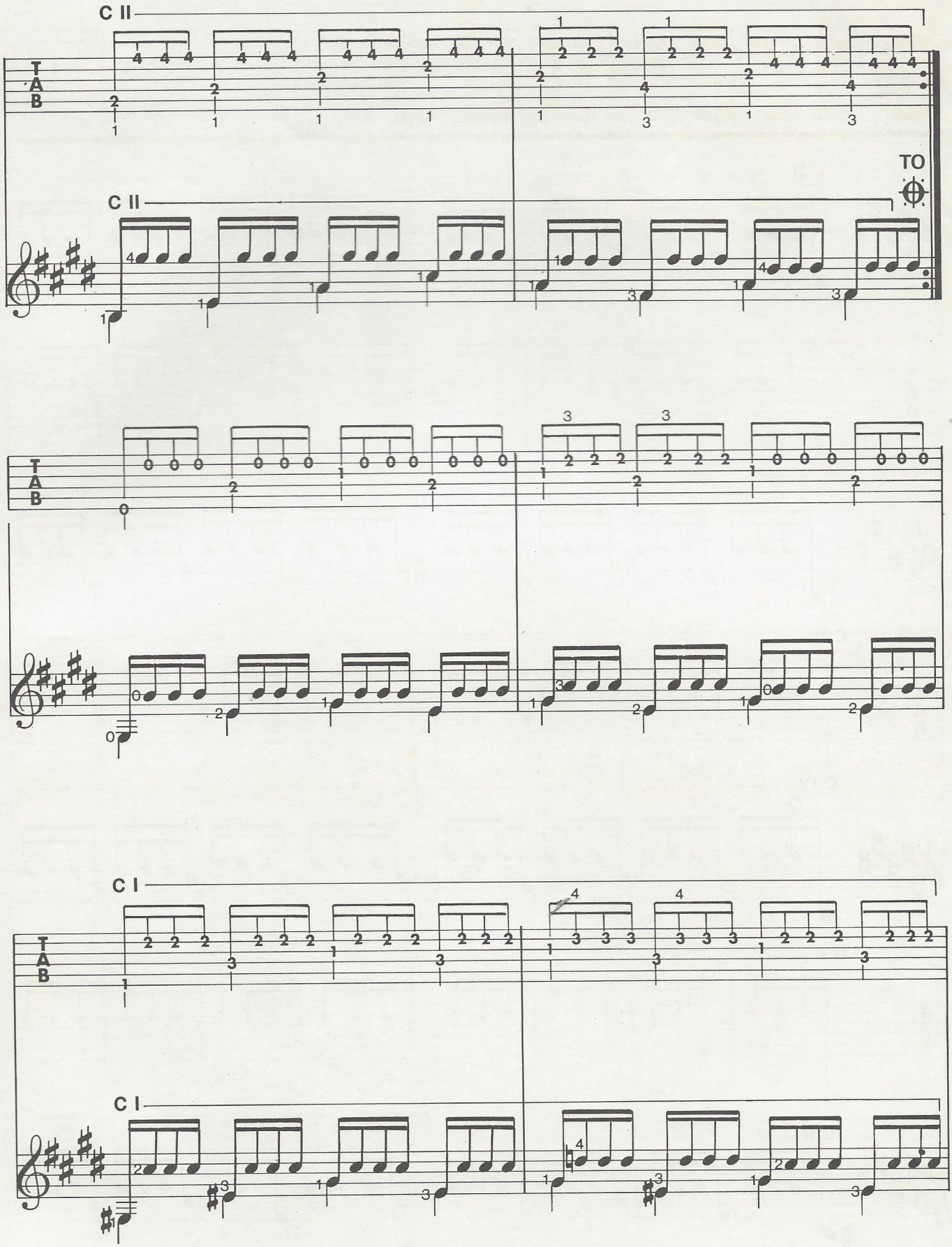
VIOLÃO

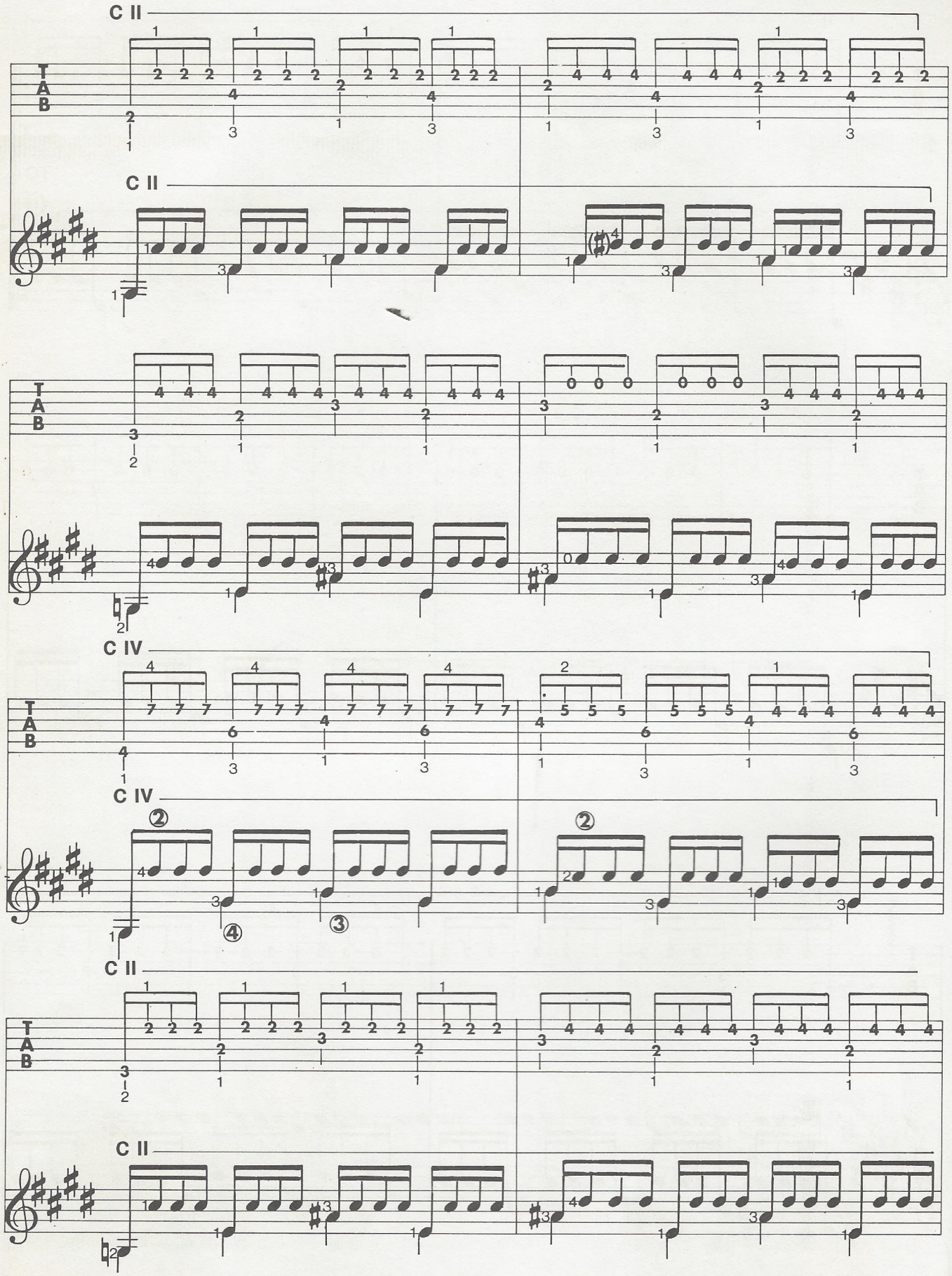
exercícios

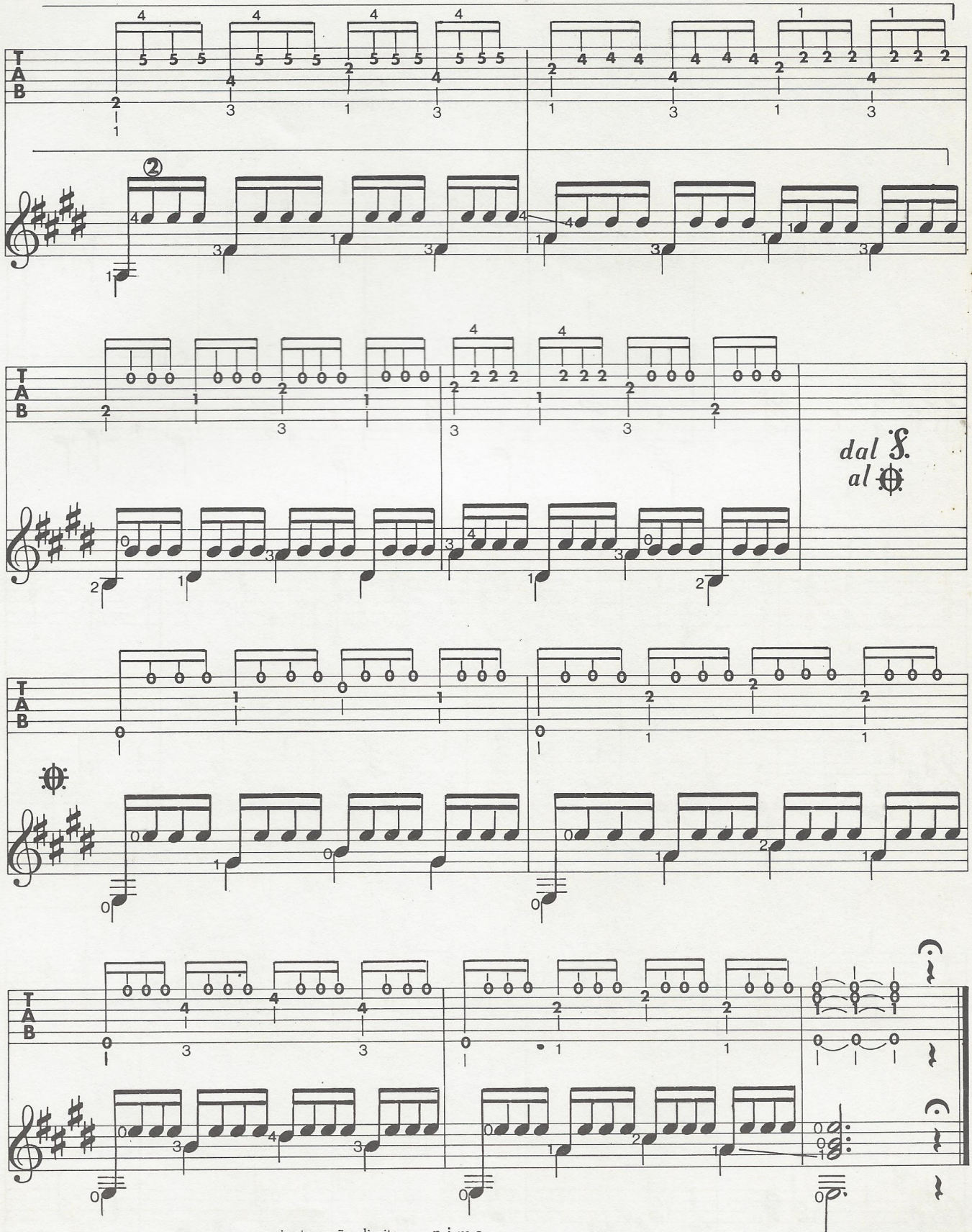
Mario Gangi

88 Mesmo correndo o risco de parecer aborrecido, minha recomendação é que você comece a estudar o trêmulo com extrema lentidão. Somente assim poderá assegurar a regularidade rítmica e o controle do peso das notas. No texto acima, há alguns outros conselhos que deverão ser considerados para você conseguir uma execução perfeita.



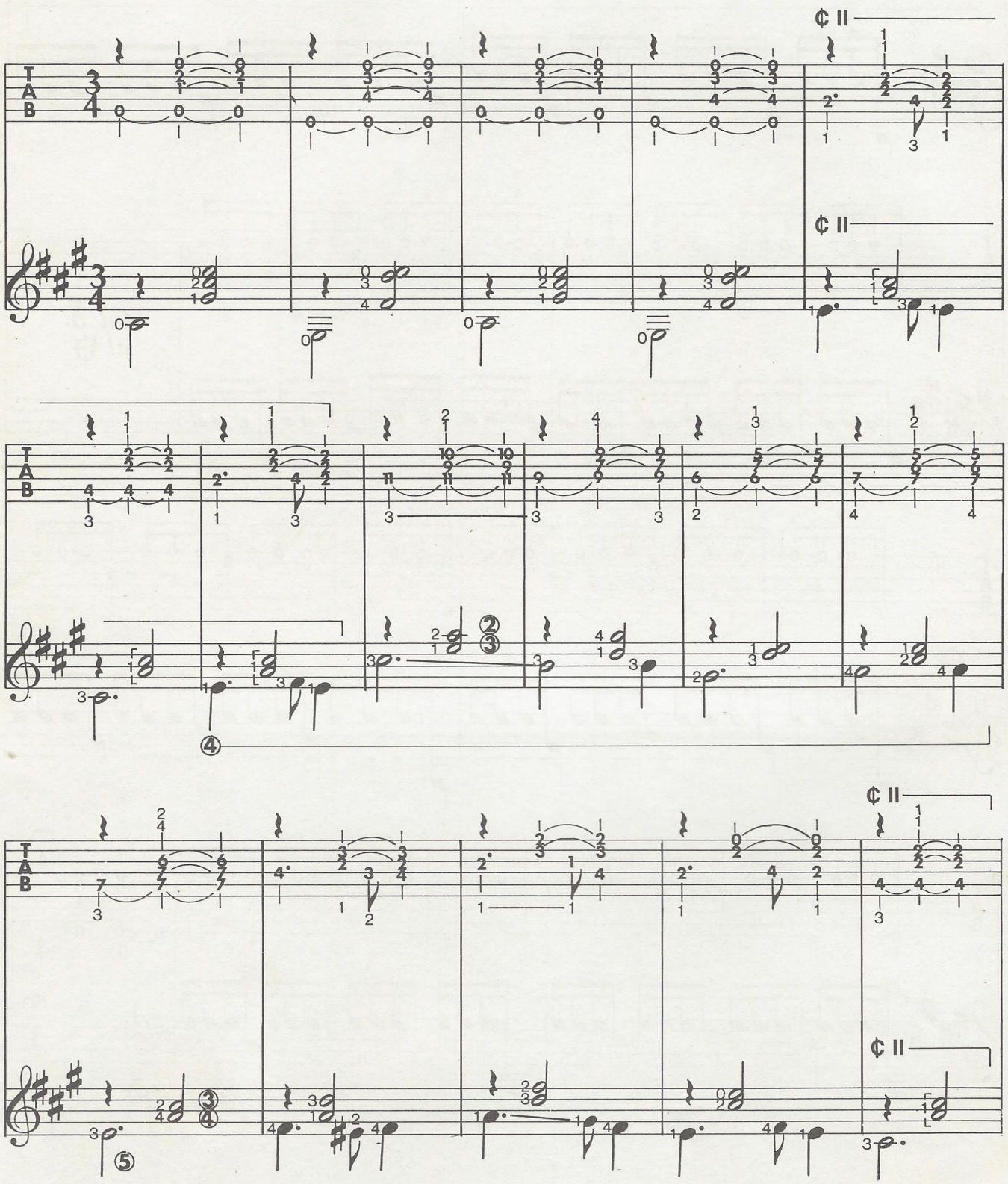

C II
TAB
C II
TO
TAB
C I
TAB
C I

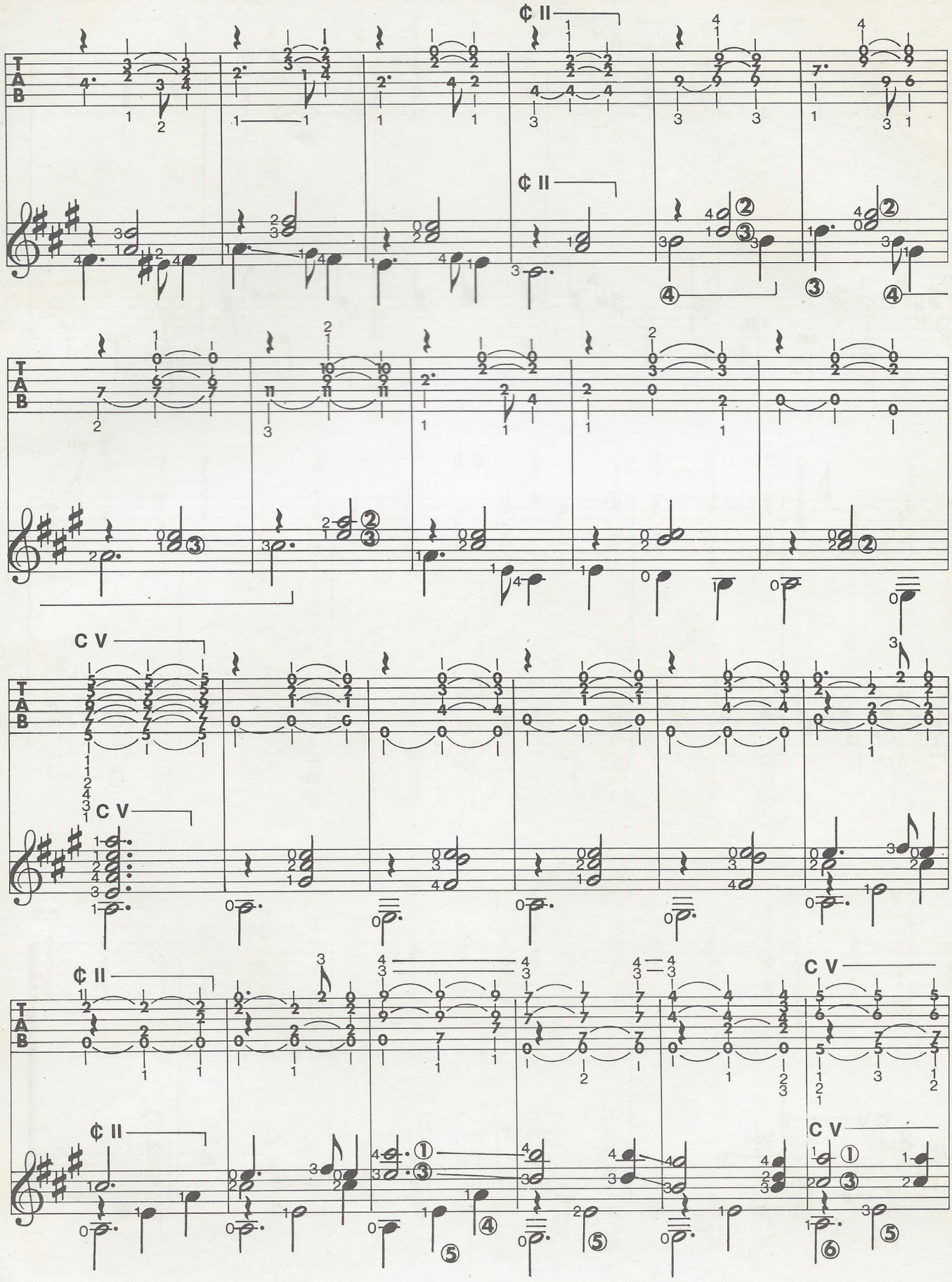

C II
C II
C IV
C IV
C II
C II

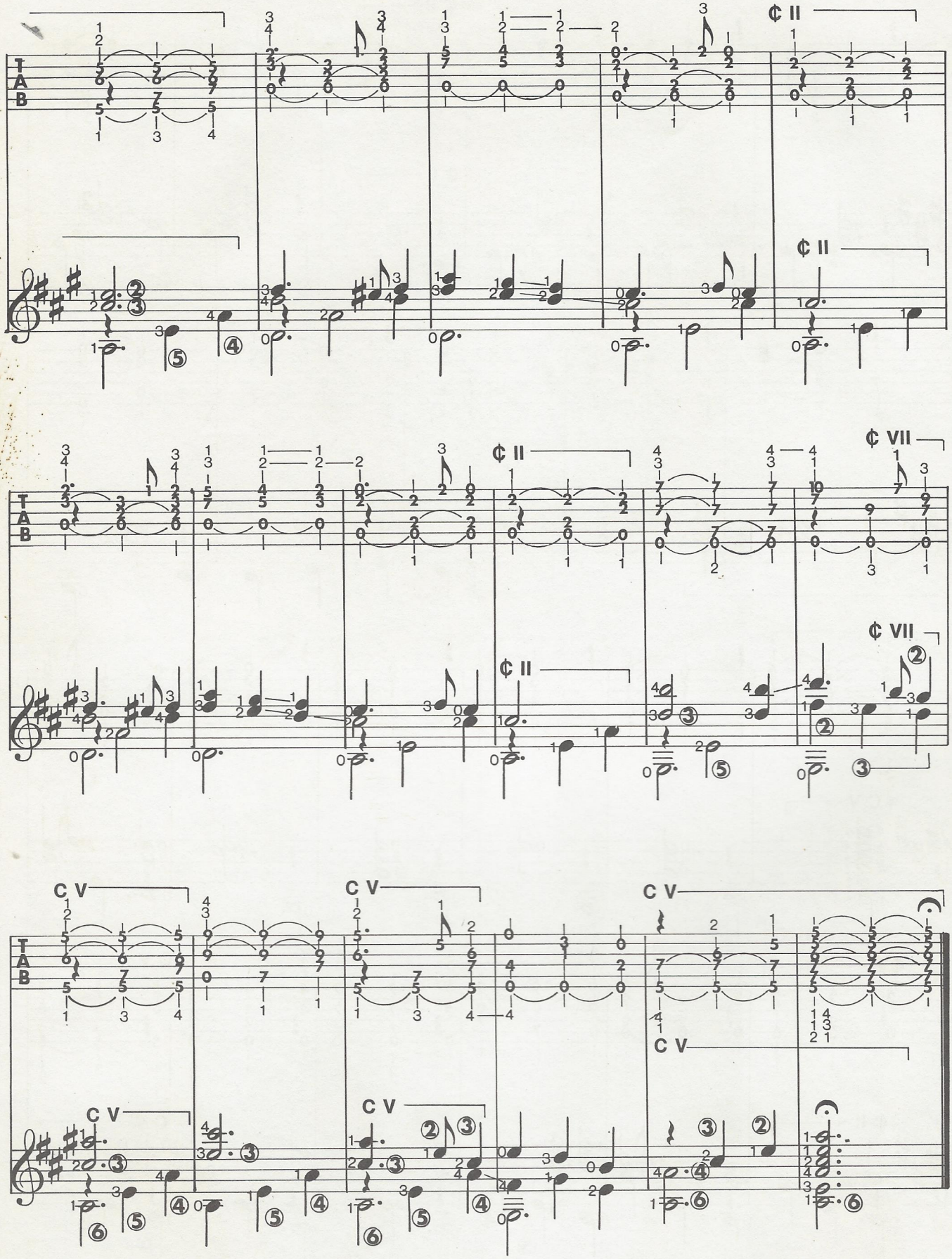


variantes mão direita = **p i m a**
p m i a
p a i m

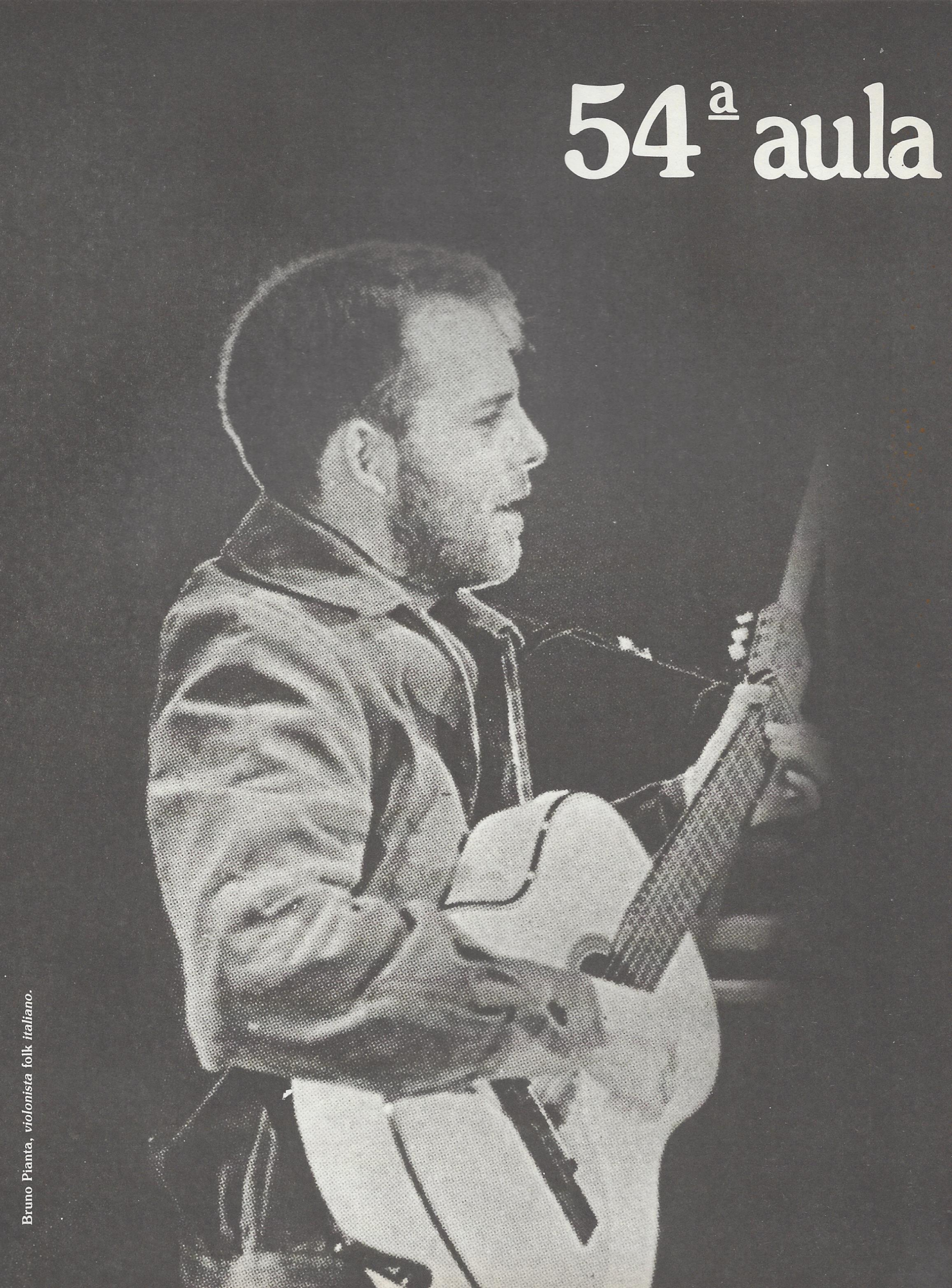
89 Depois de quatro compassos introdutórios, surge a célebre melodia de *Stille Nacht (Noite Feliz)*, desenvolvida inicialmente pela voz mais grave e, do compasso 33 em diante, pela voz mais aguda. Na execução, procure destacar a melodia.




¢ II
¢ II
C V
C V
¢ II
C V
¢ II
C V


T
A
B
¢ II
¢ II
¢ II
¢ II
¢ VII
¢ VII
C V
C V
C V
C V
C V
C V

54ª aula



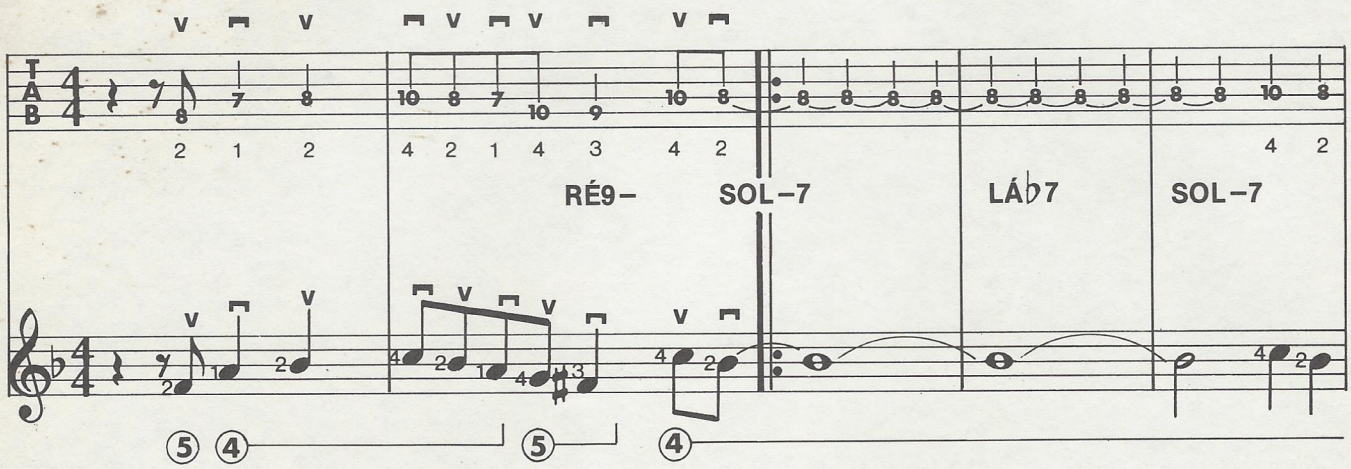
Bruno Pianta, *violonista* folk *italiano*.

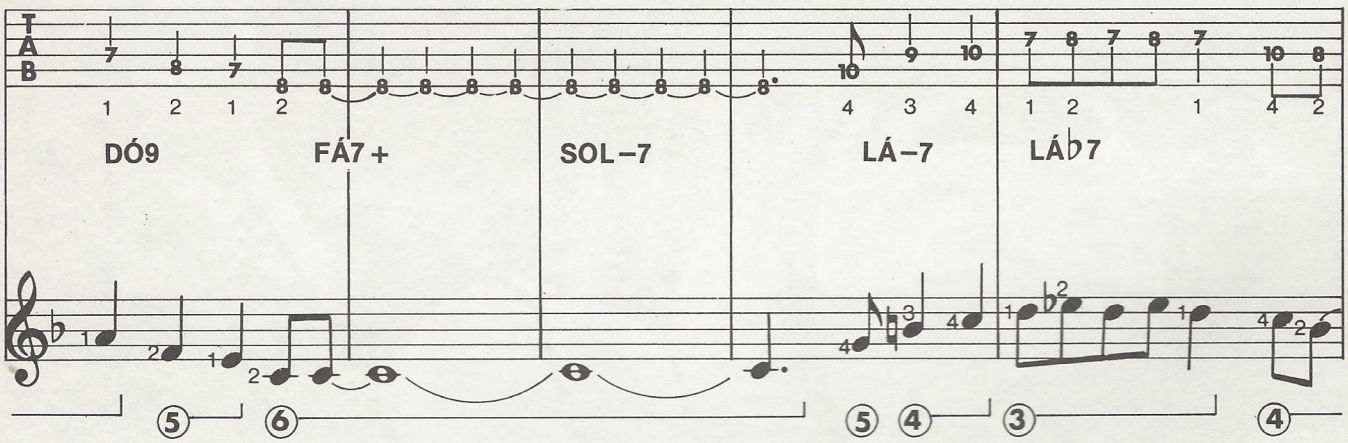
exercícios

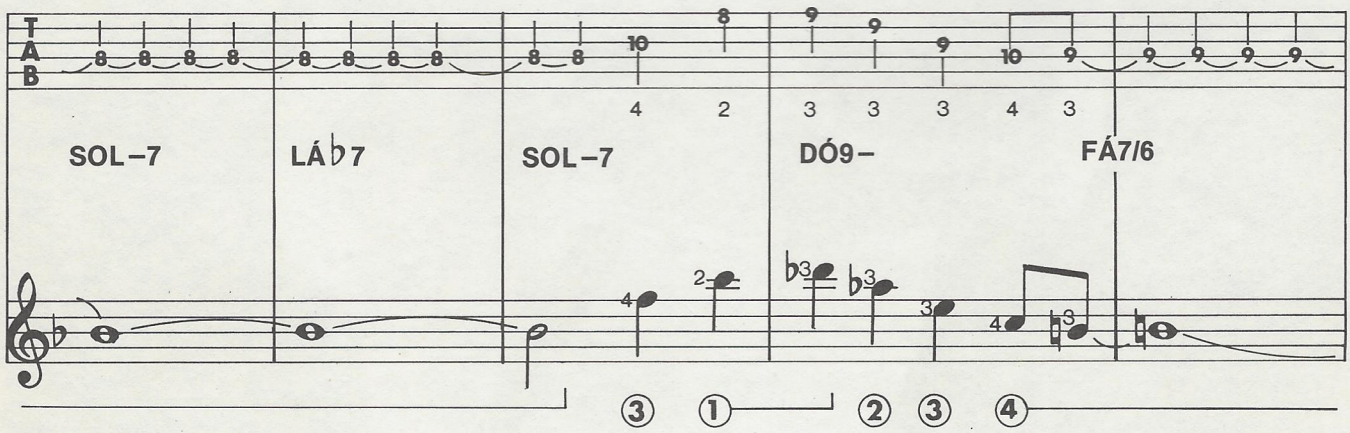
Franco Cerri

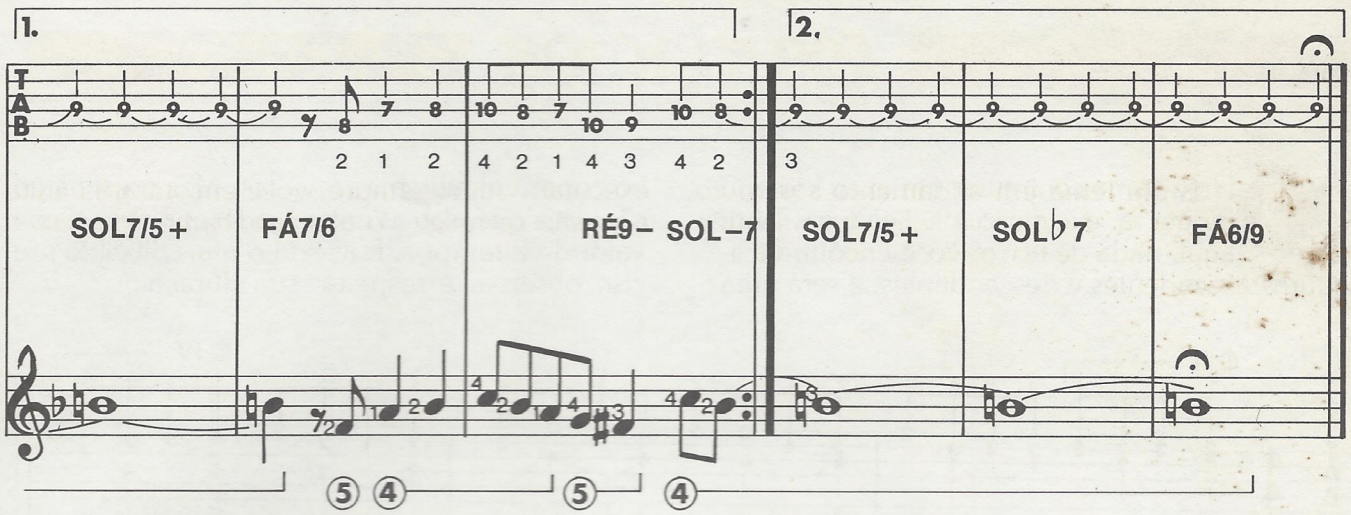
98

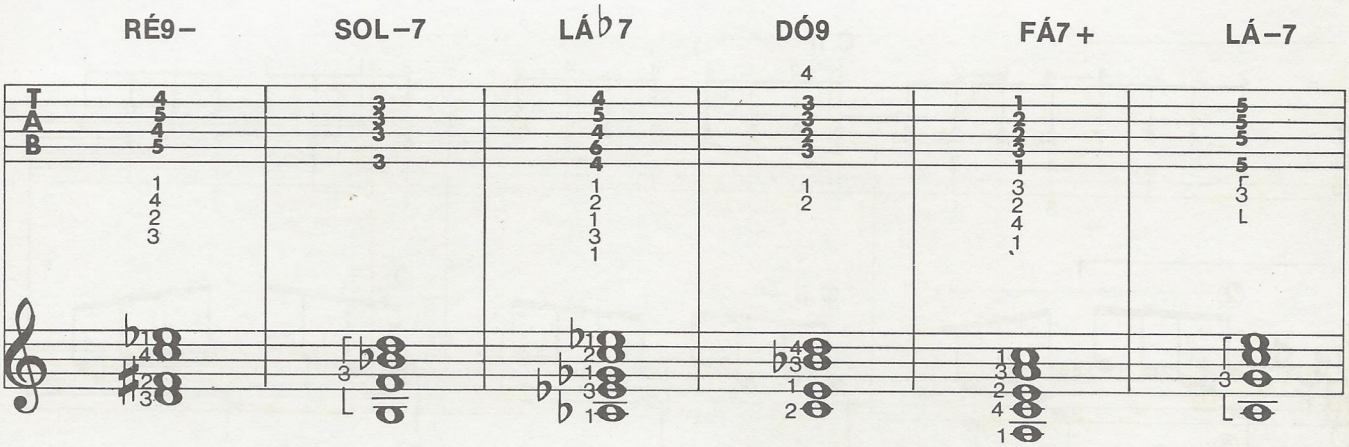
É um tema em andamento *sostenuto*, que se desenvolve sobre uma seqüência harmônica particularmente fácil de executar. Como sempre, você encontrará na fita a versão completa, o acompanhamento sobre o qual se sobrepor e a melodia em separado.

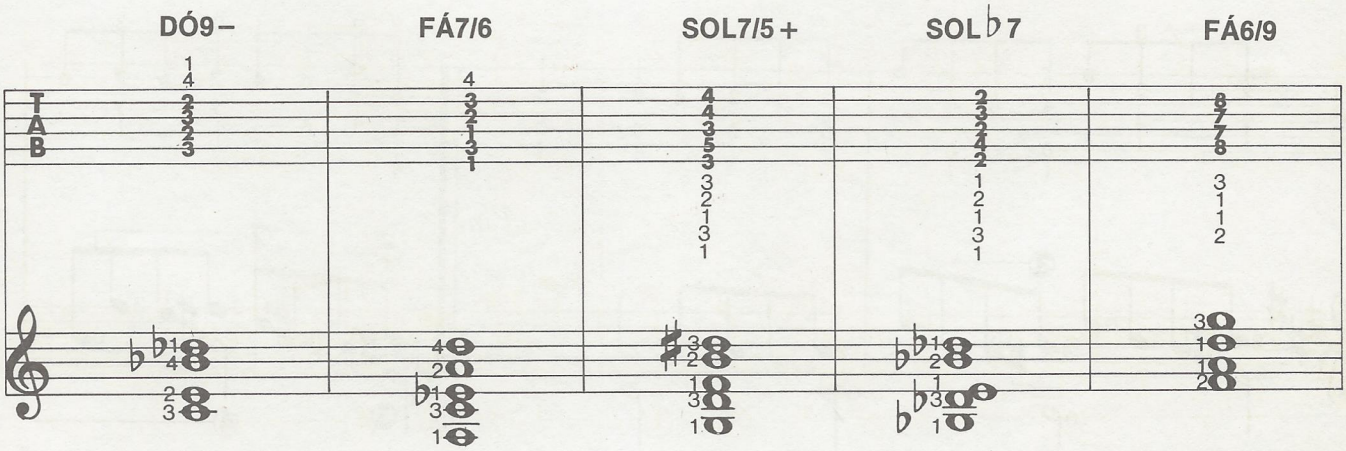







1.
2.
SOL7/5+
FÁ7/6
RÉ9−
SOL−7
SOL7/5+
SOL♭7
FÁ6/9

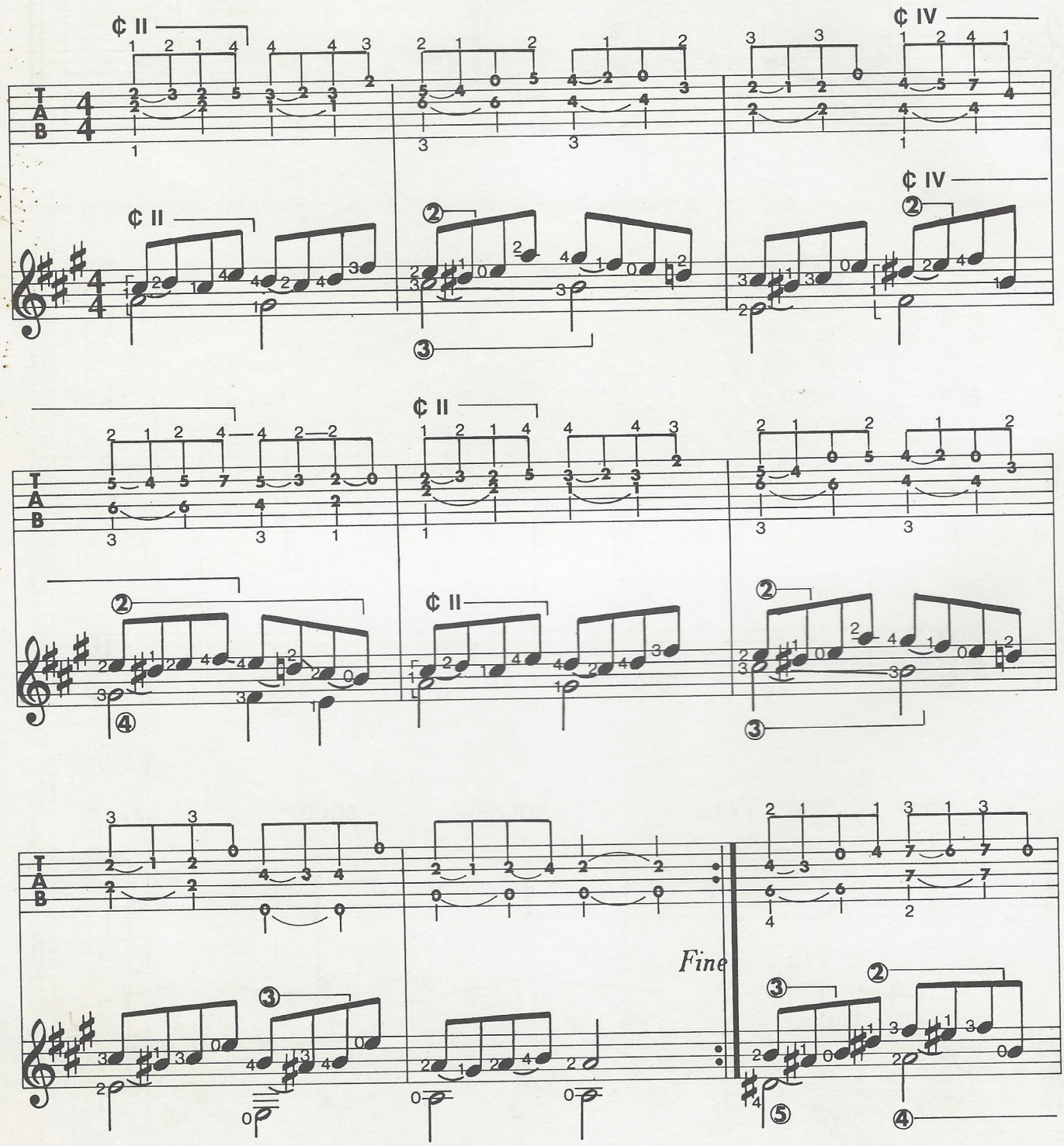

RÉ9−
SOL−7
LÁ♭7
DÓ9
FÁ7+
LÁ−7

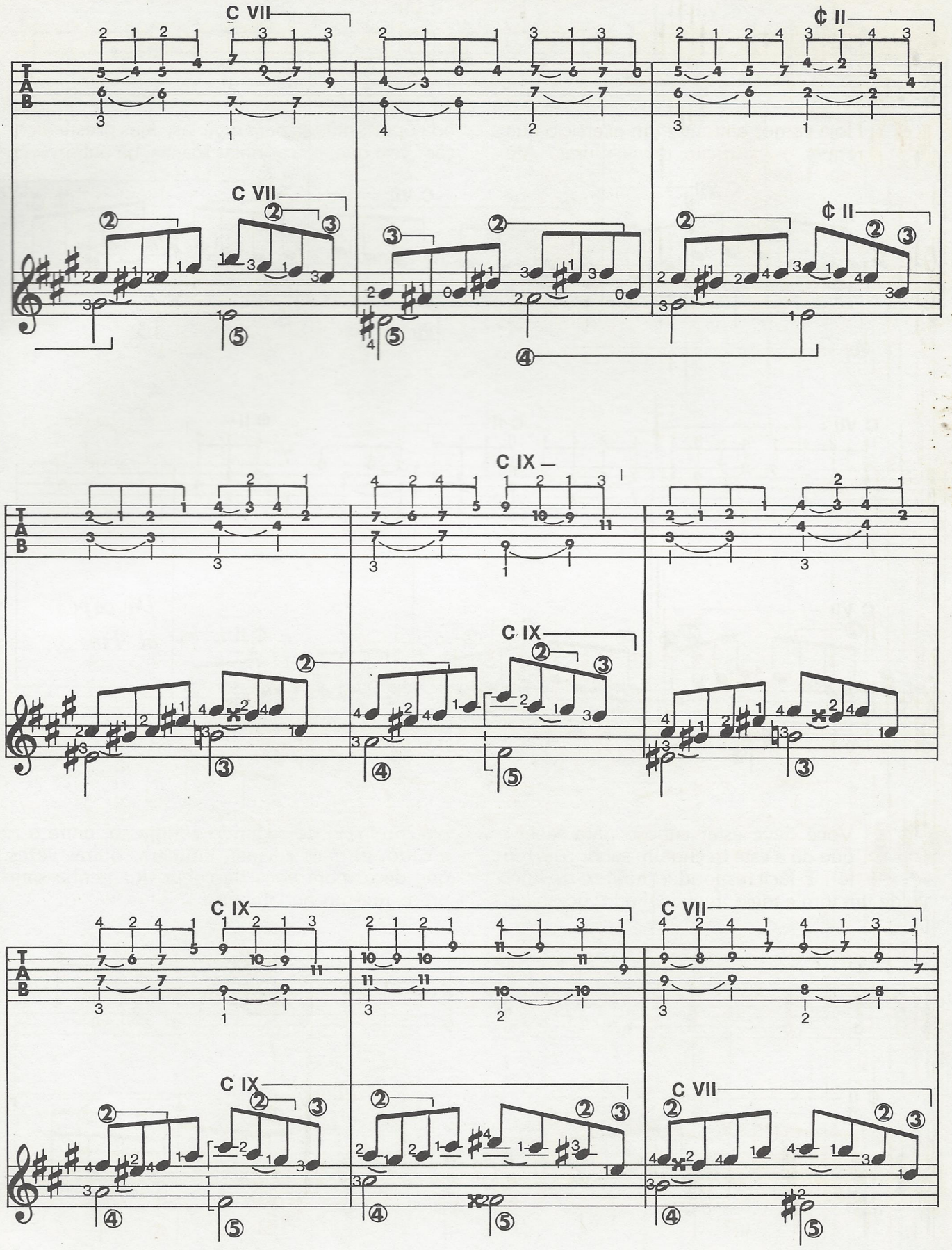

DÓ9−
FÁ7/6
SOL7/5+
SOL♭7
FÁ6/9

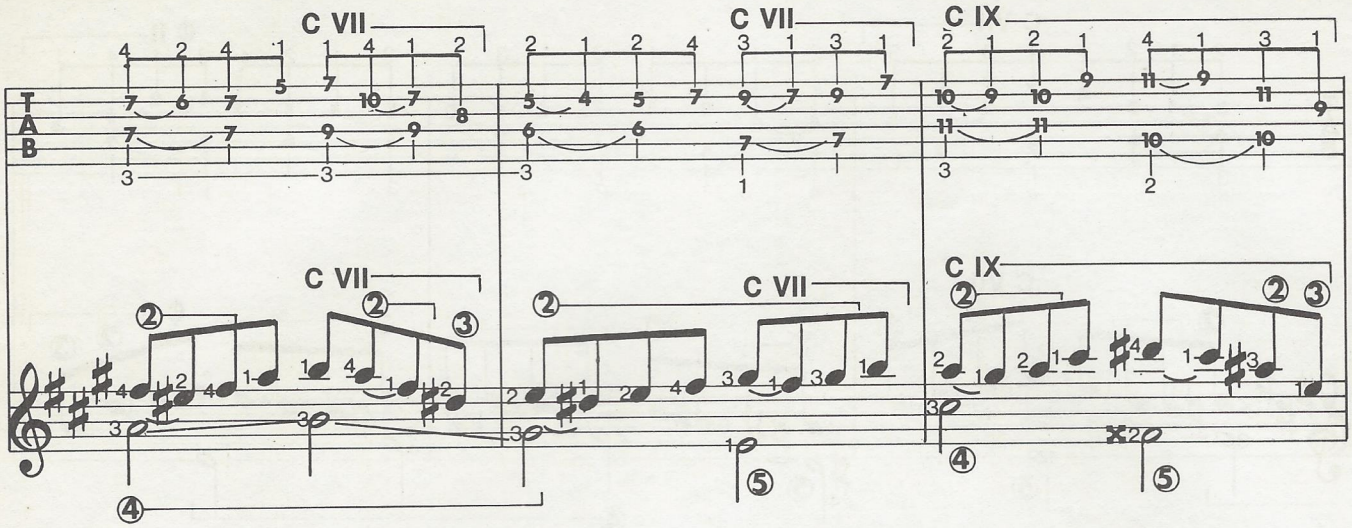
exercícios

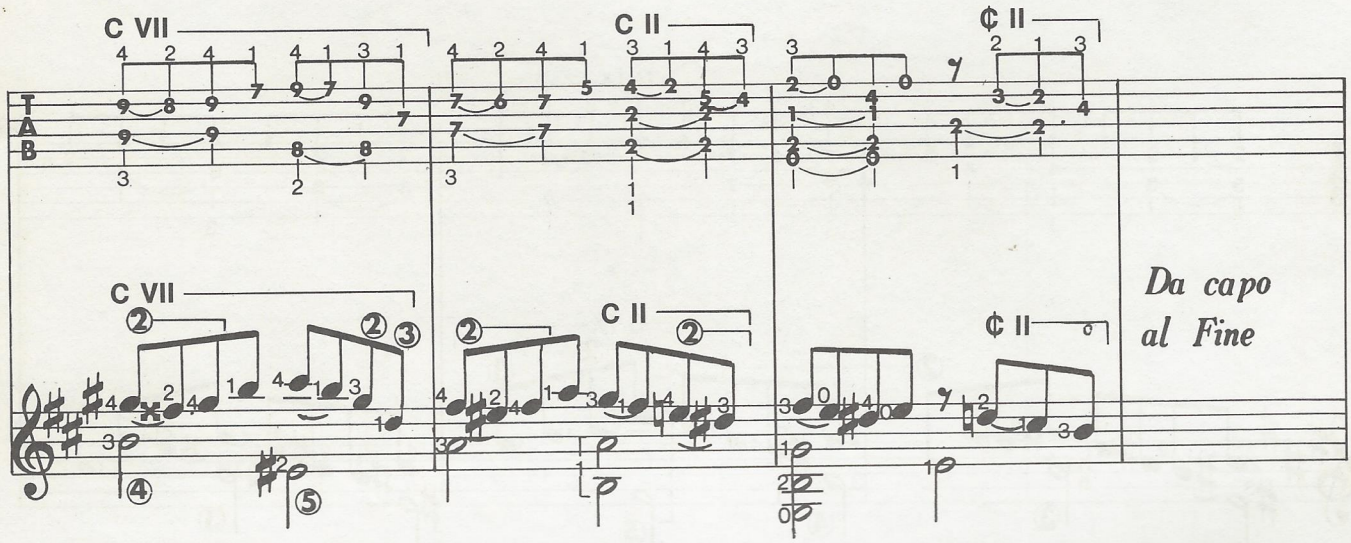
Mario Gangi

90 Hoje vamos enfrentar um exercício que requer a execução de ligaduras. Até aqui, nada de novo: você encontrará ligaduras ascendentes e descendentes, e será uma boa oportunidade para revê-las. Mas preste atenção: veja que, sob as notas ligadas, há outras, com valor de 2 tempos. E aí está o mais difícil: é preciso observar e respeitar sua duração.

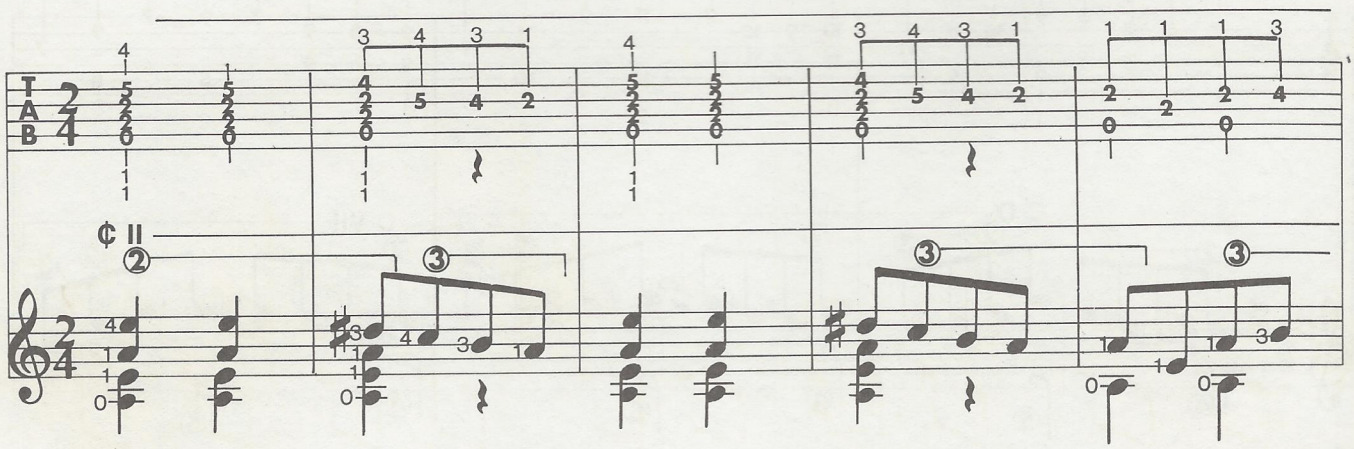


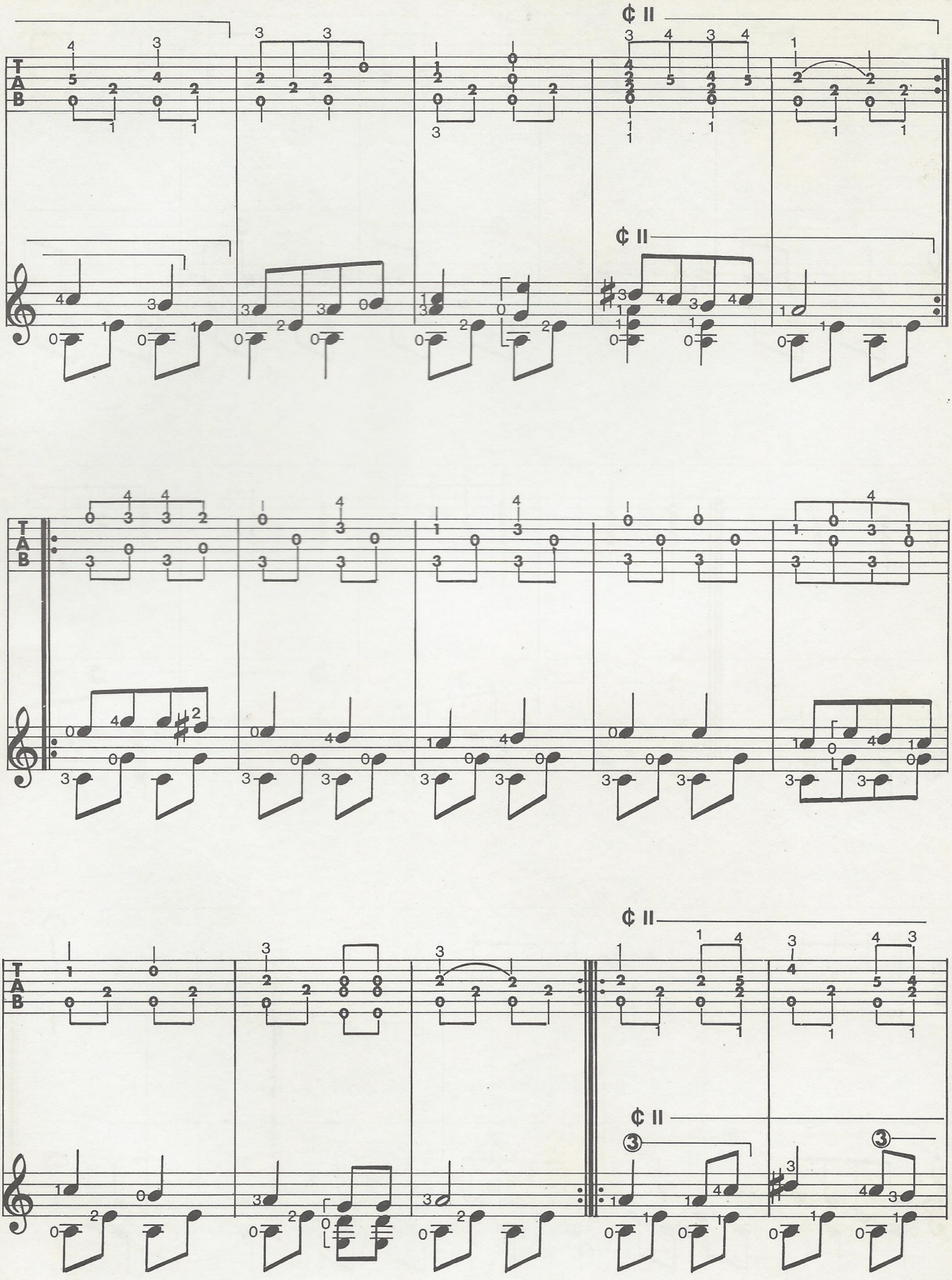

C VII
C VII
¢ II
¢ II
C IX
C IX
C IX
C VII
C VII

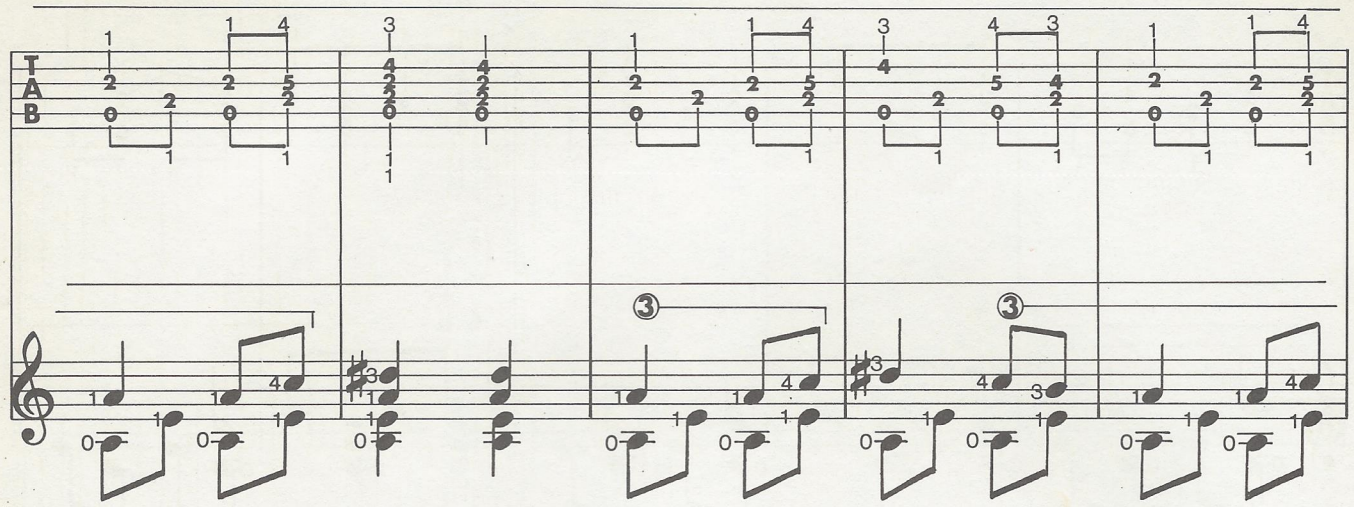


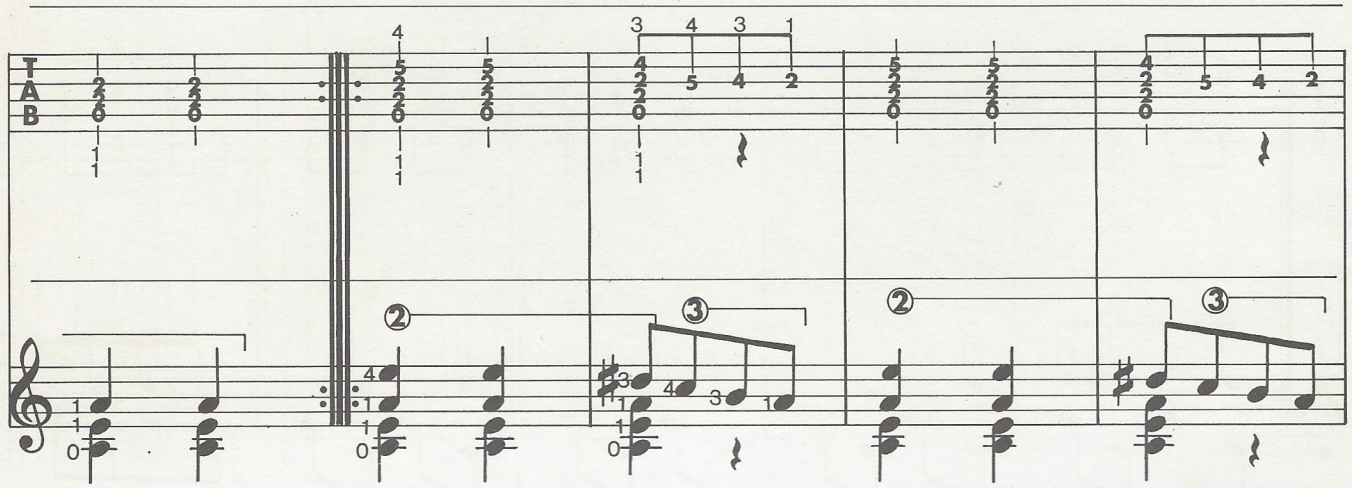


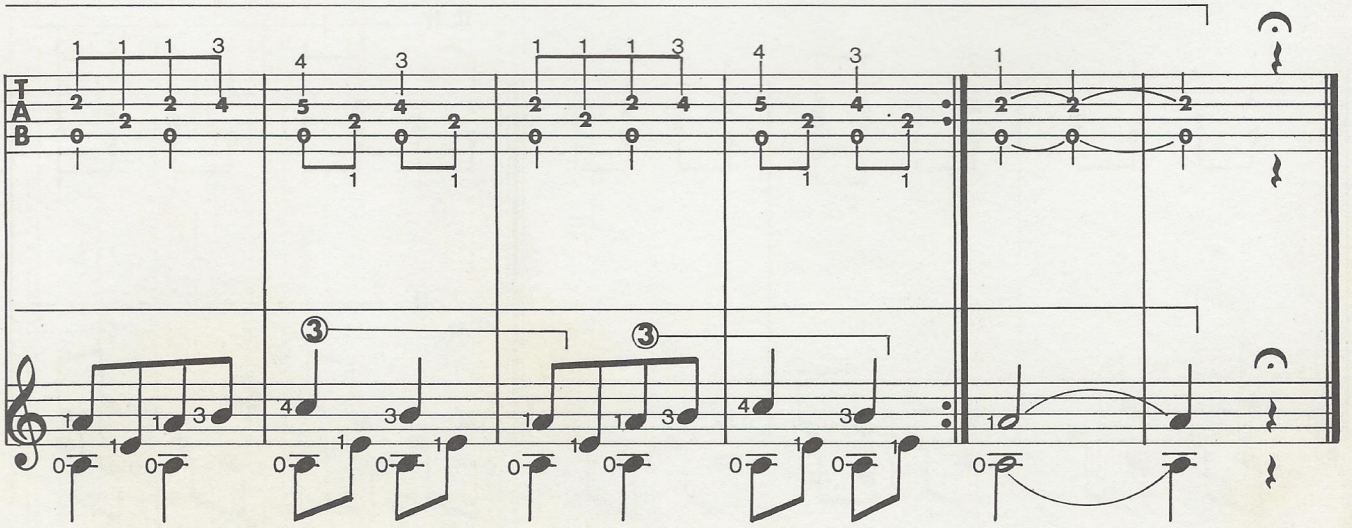
91 Você deve estar curioso para saber o que dá a este trecho um sabor "diferente". É fácil responder: trata-se do intervalo de um tom e meio. É encontrado, por exemplo, no início do segundo compasso, entre o *ré* e o *dó*, e, mais adiante, inúmeras outras vezes, que deixo para você descobrir. Mantenha sempre o mesmo andamento.











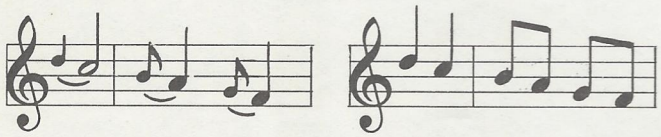
55ª aula

Eugenio Bennato (*Cortesia de* TV Sorrisi e Canzoni)

ornamentos

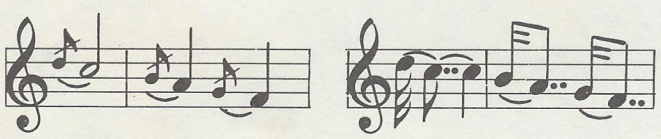
Ornamentos são notas auxiliares que têm como função embelezar a melodia. São indicados por pequenas notas colocadas ao lado das principais ou por símbolos gráficos.
Entre os ornamentos mais importantes incluem-se a apojatura, a *acciaccatura*, o mordente, o grupeto e o trinado.
A apojatura é representada por uma ou duas pequeninas notas que antecedem a nota principal, da qual subtraem o valor e modificam a acentuação. Pode ser ascendente ou descendente:

notação execução



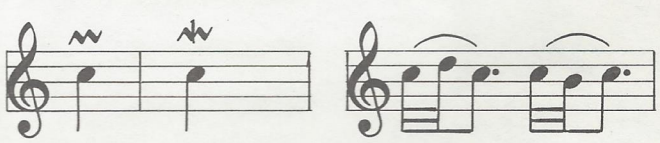
A *acciaccatura* diferencia-se graficamente da apojatura por um pequeno corte colocado em sentido transversal. É executada com muita rapidez e subtrai apenas pequena parte do valor da nota principal:

notação execução



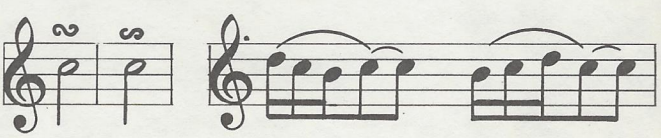
O mordente consiste na alternância de uma nota base com a nota imediatamente superior ou inferior. O mordente superior costuma ser indicado por este sinal colocado acima da nota; o inferior, por este outro sinal:

notação execução



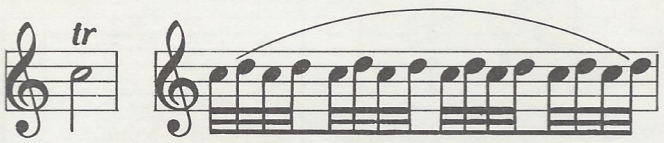
O grupeto é um conjunto de três ou quatro notas auxiliares que ornam a nota principal. Pode ser direto () se começar com a nota auxiliar superior; e invertido ( ) se começar com a inferior:

notação execução



O trinado (*tr*) é a sucessão rápida e alternada de duas notas consecutivas:

notação execução



Dissemos que a execução do trinado deve ser rápida: mas, enquanto é fácil realizá-lo com o primeiro e o segundo dedos, é um pouco mais difícil com o segundo e o terceiro, e é decididamente difícil a execução com o terceiro e o quarto dedos. Recomendo, portanto, que você tenha extrema paciência e aplicação.

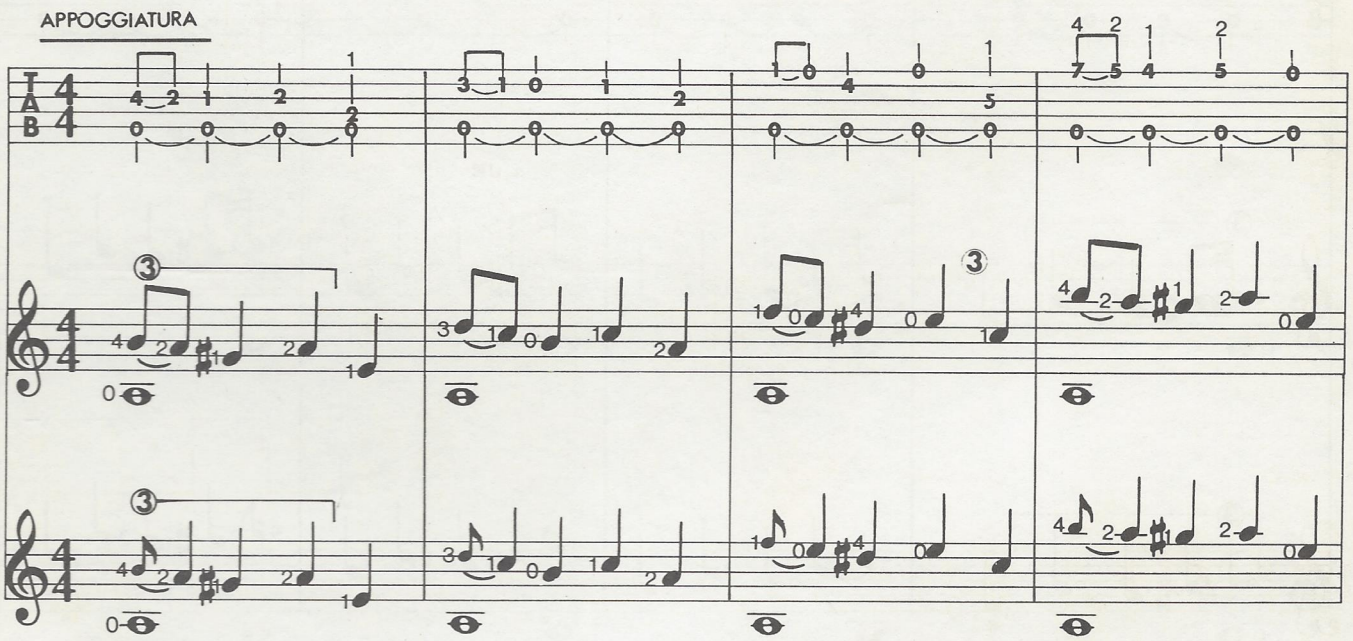
Nos exercícios sobre os ornamentos adotamos uma notação especial que explicamos a seguir. A tablatura traz as indicações para sua execução; já a notação tradicional apresenta dois pentagramas: no inferior você encontrará o símbolo do ornamento; no superior, como executá-lo, isto é, todas as notas que o compõem.

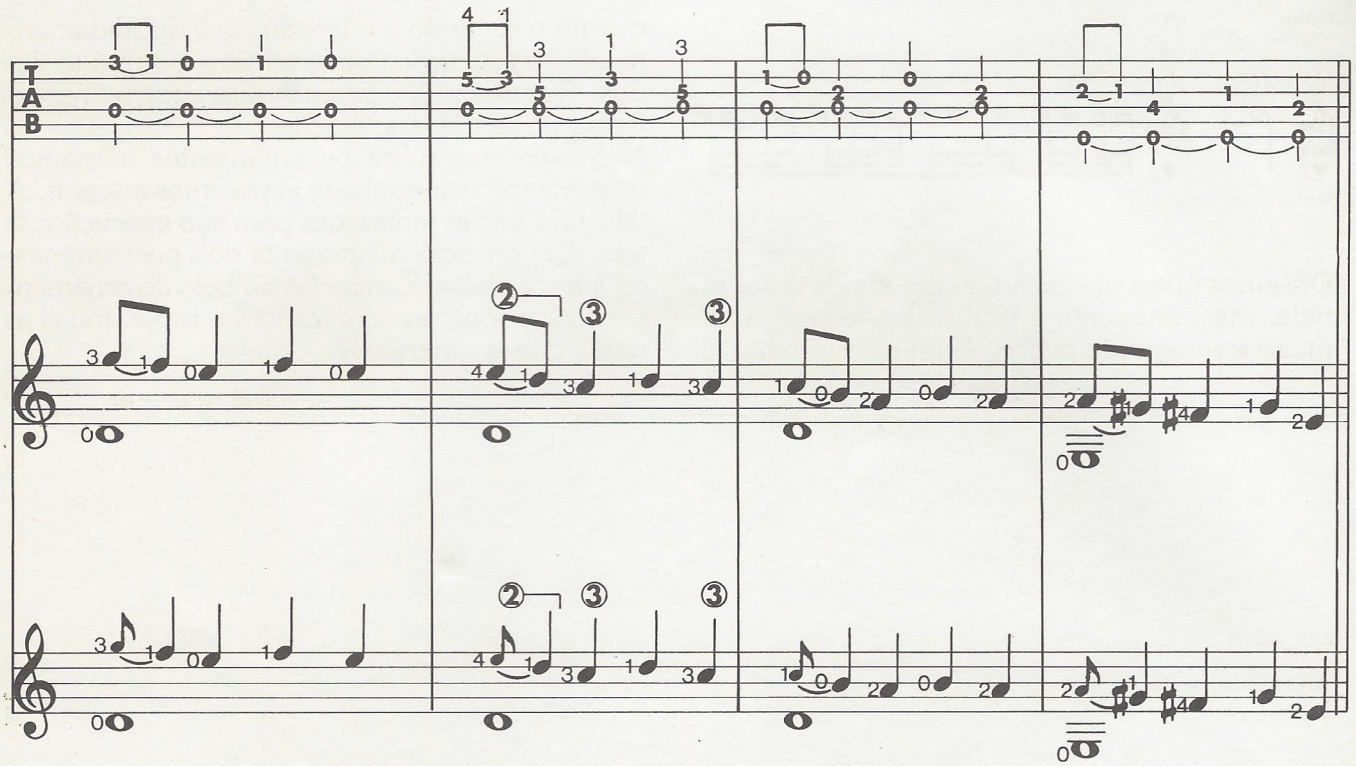
VIOLÃO

exercícios

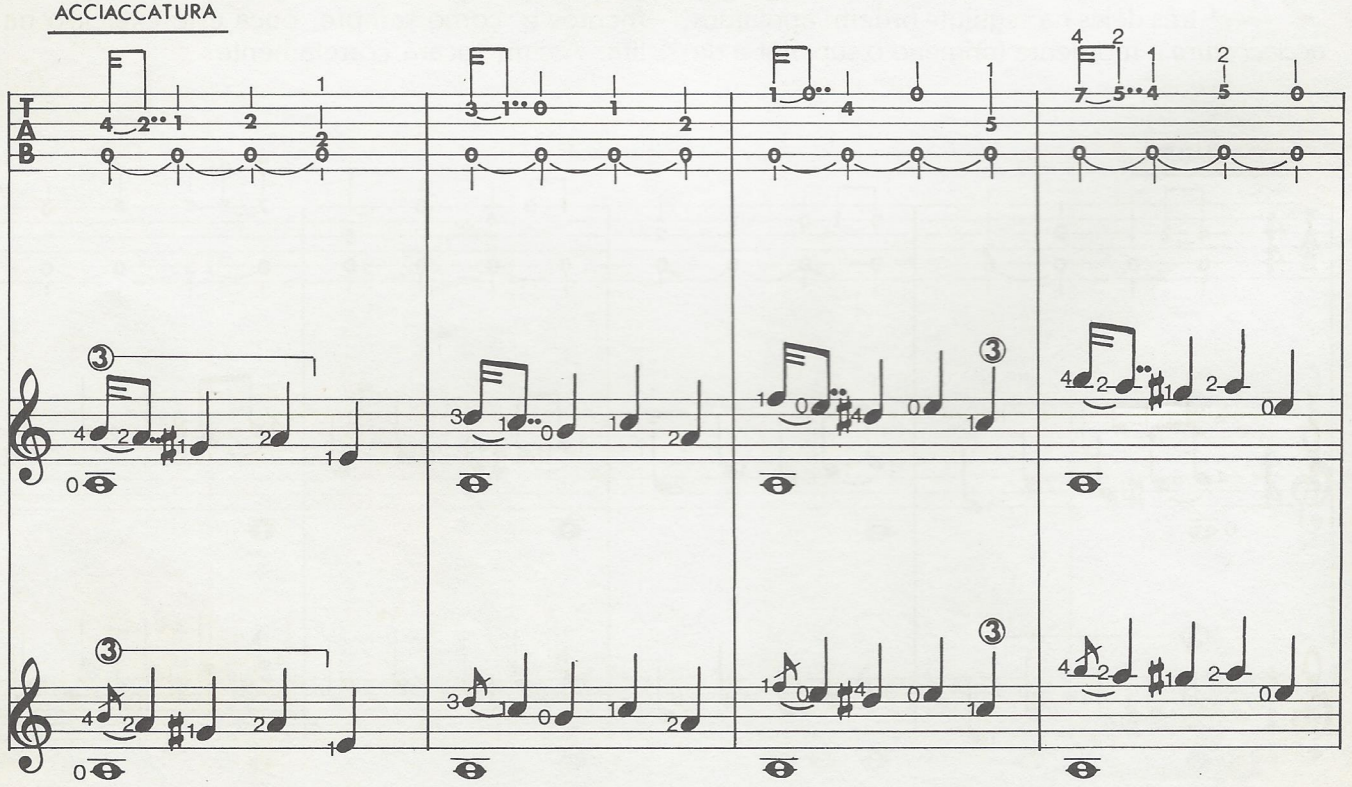
Mario Gangi

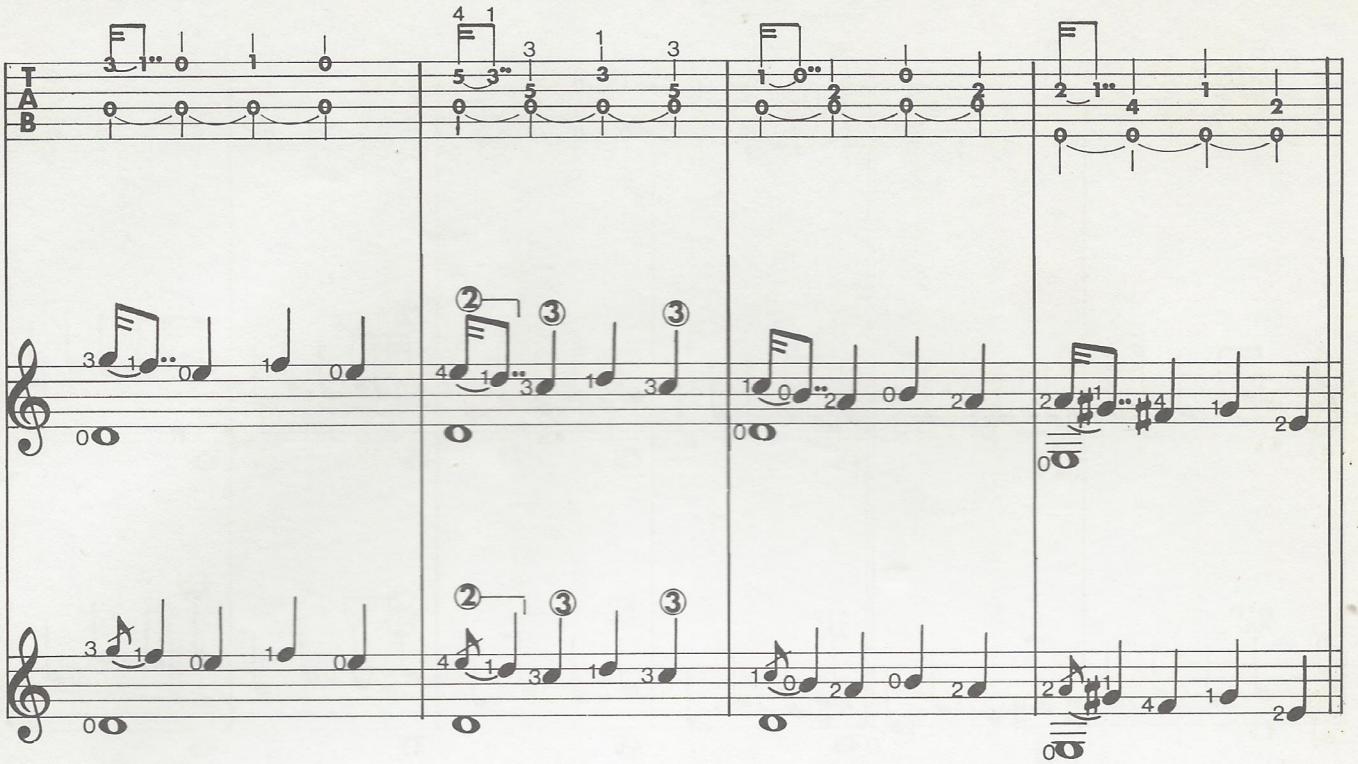
92 Vamos ver agora, na prática, como se executam os ornamentos. Vou expor três deles na seguinte ordem: apojatura, *acciaccatura* e mordente (primeiro o superior e depois o inferior). Aconselho ler com a máxima atenção a explicação teórica sobre os diversos ornamentos e, como sempre, ouça este exercício na fita. Assim, tocará corretamente.



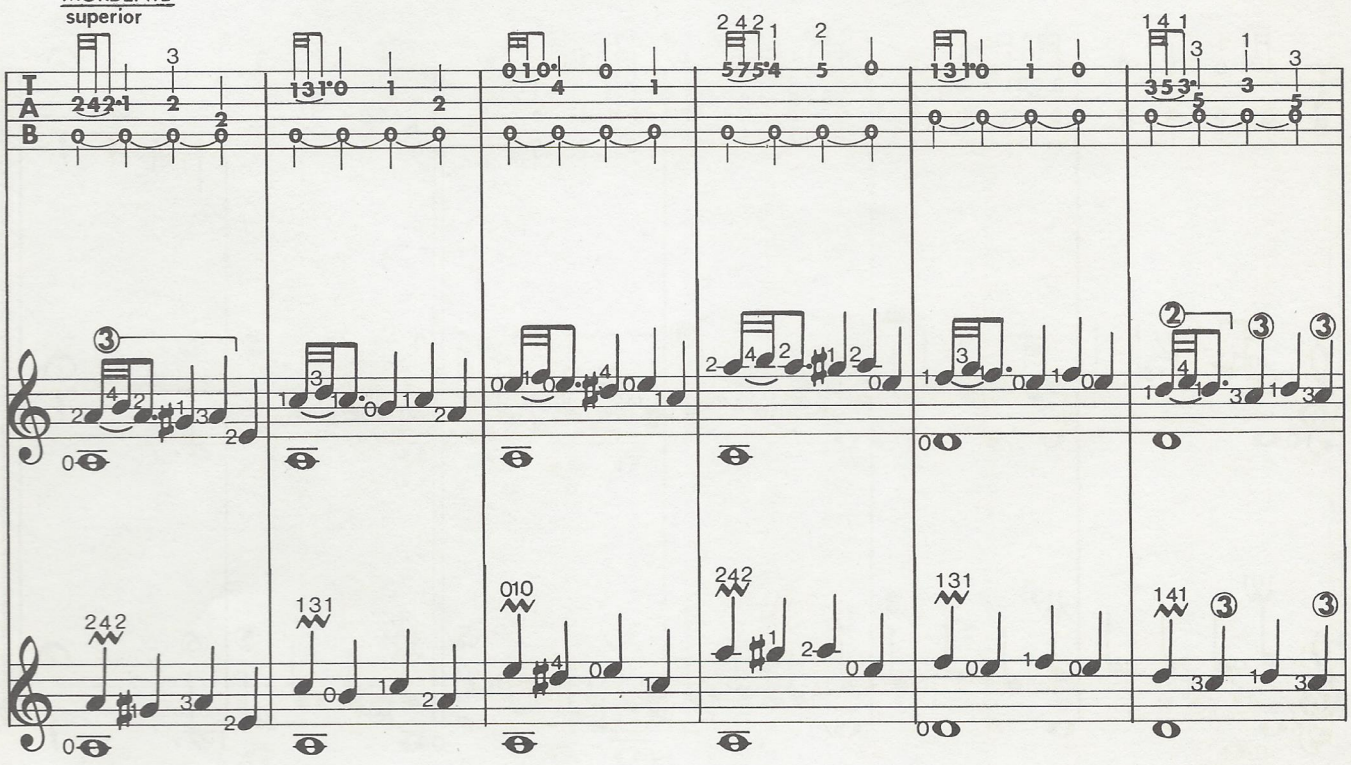


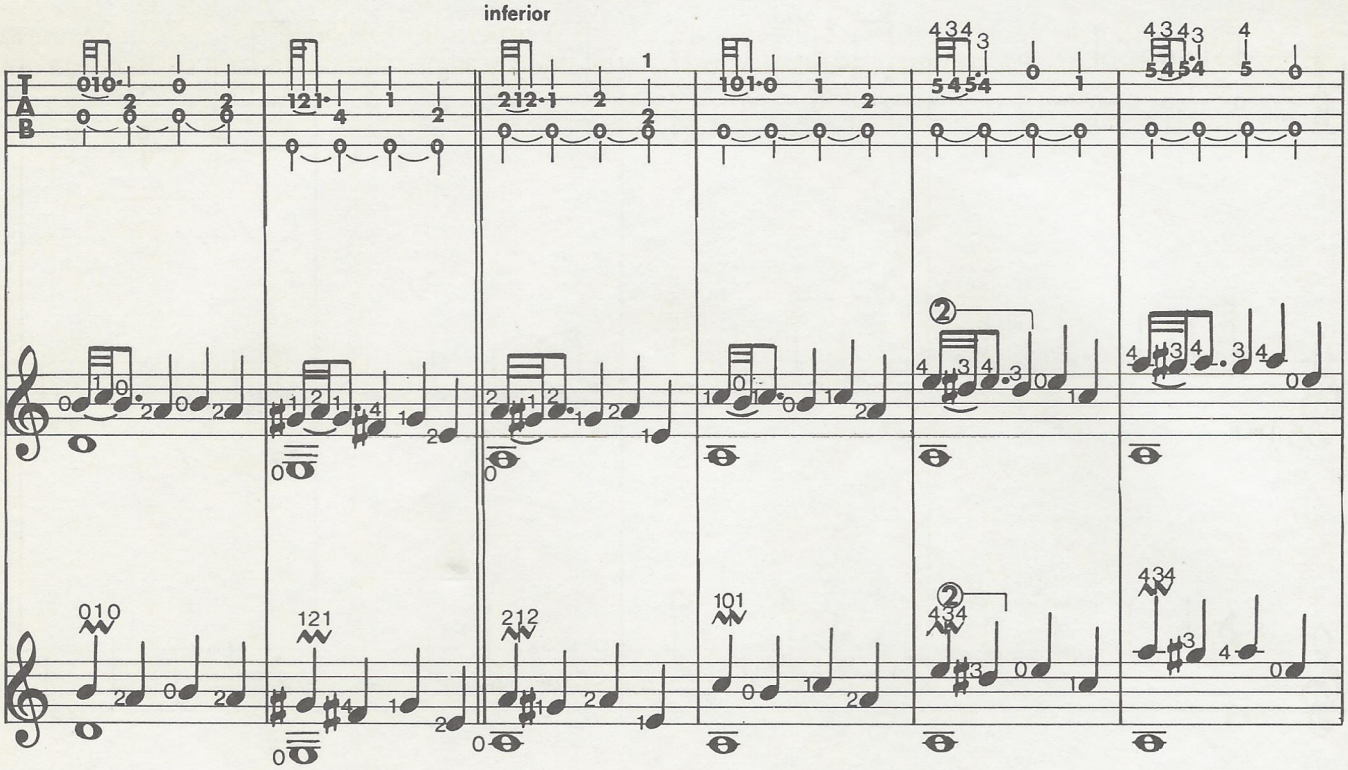
ACCIACCATURA

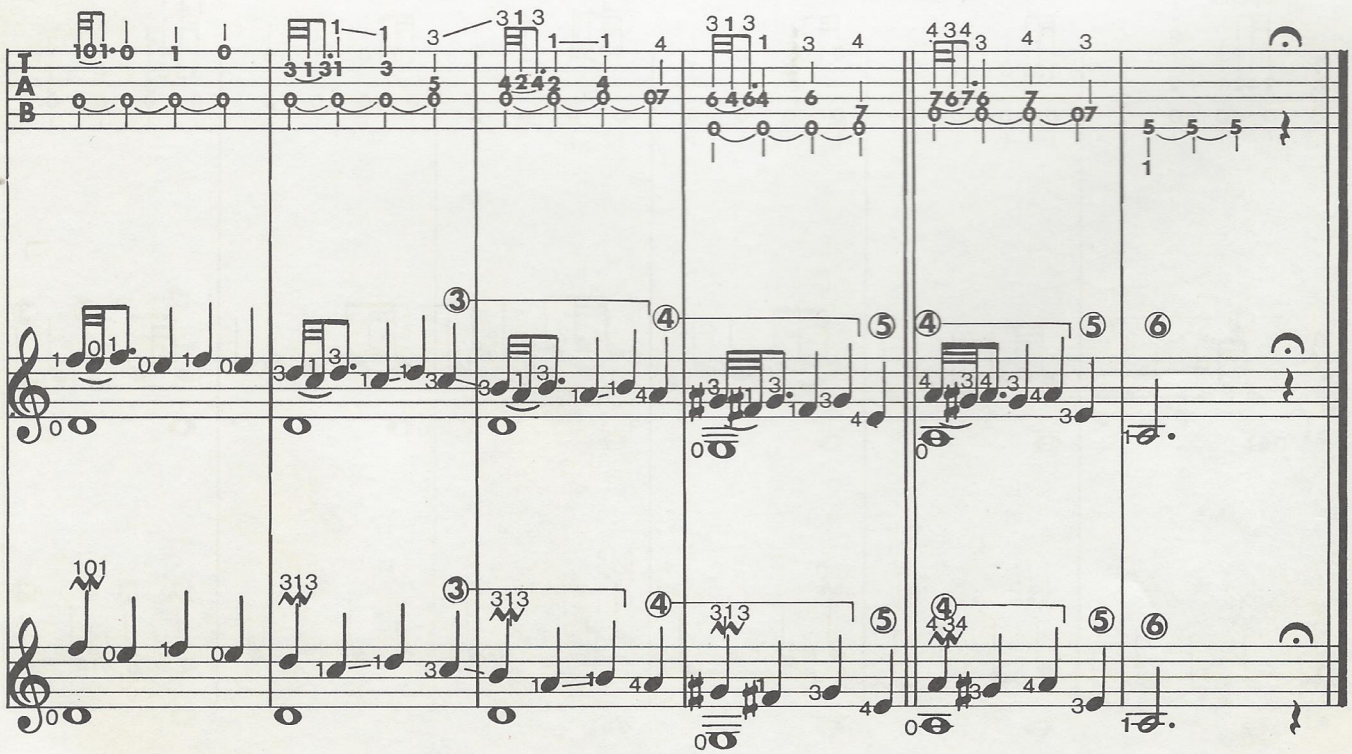




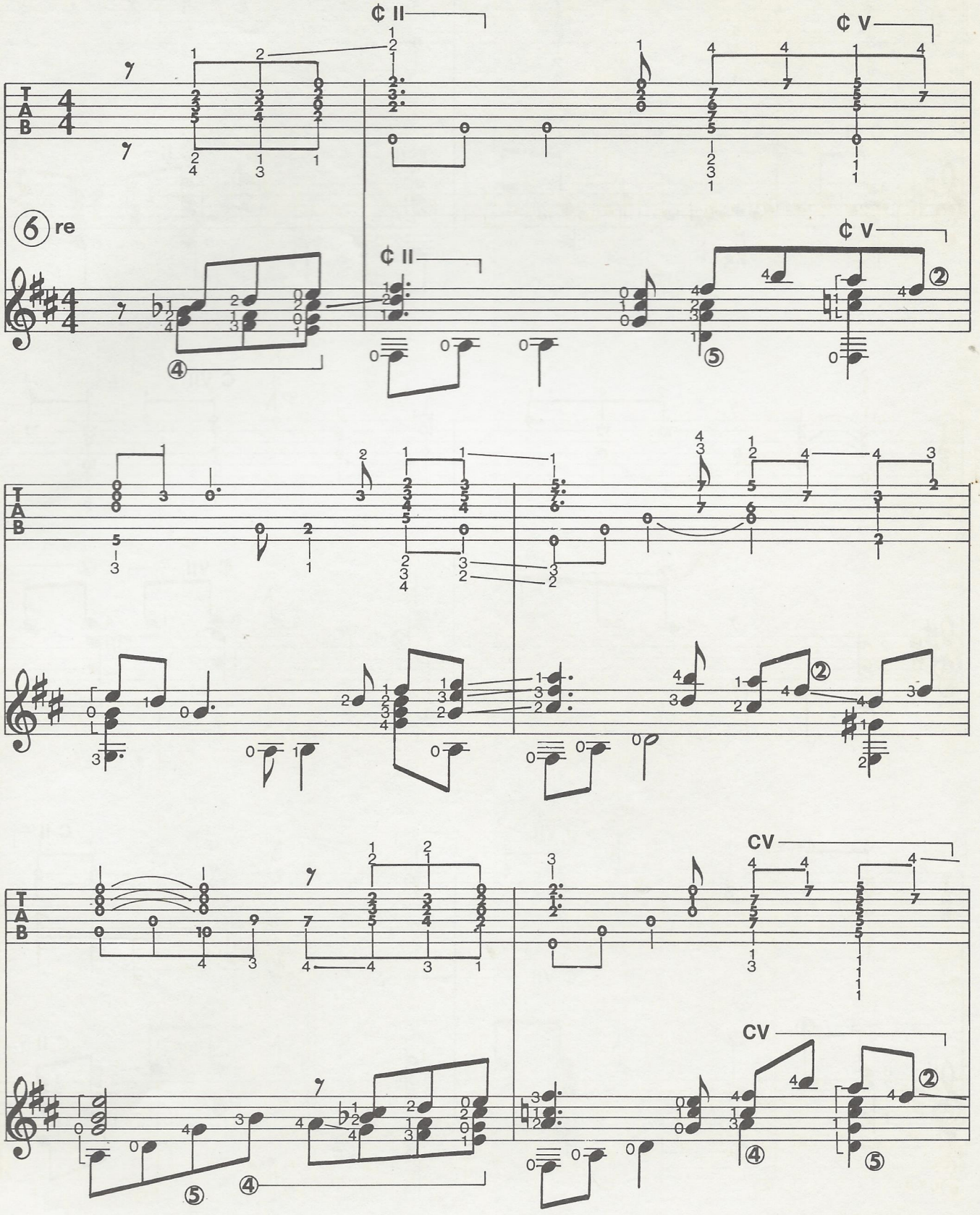
MORDENTE
superior

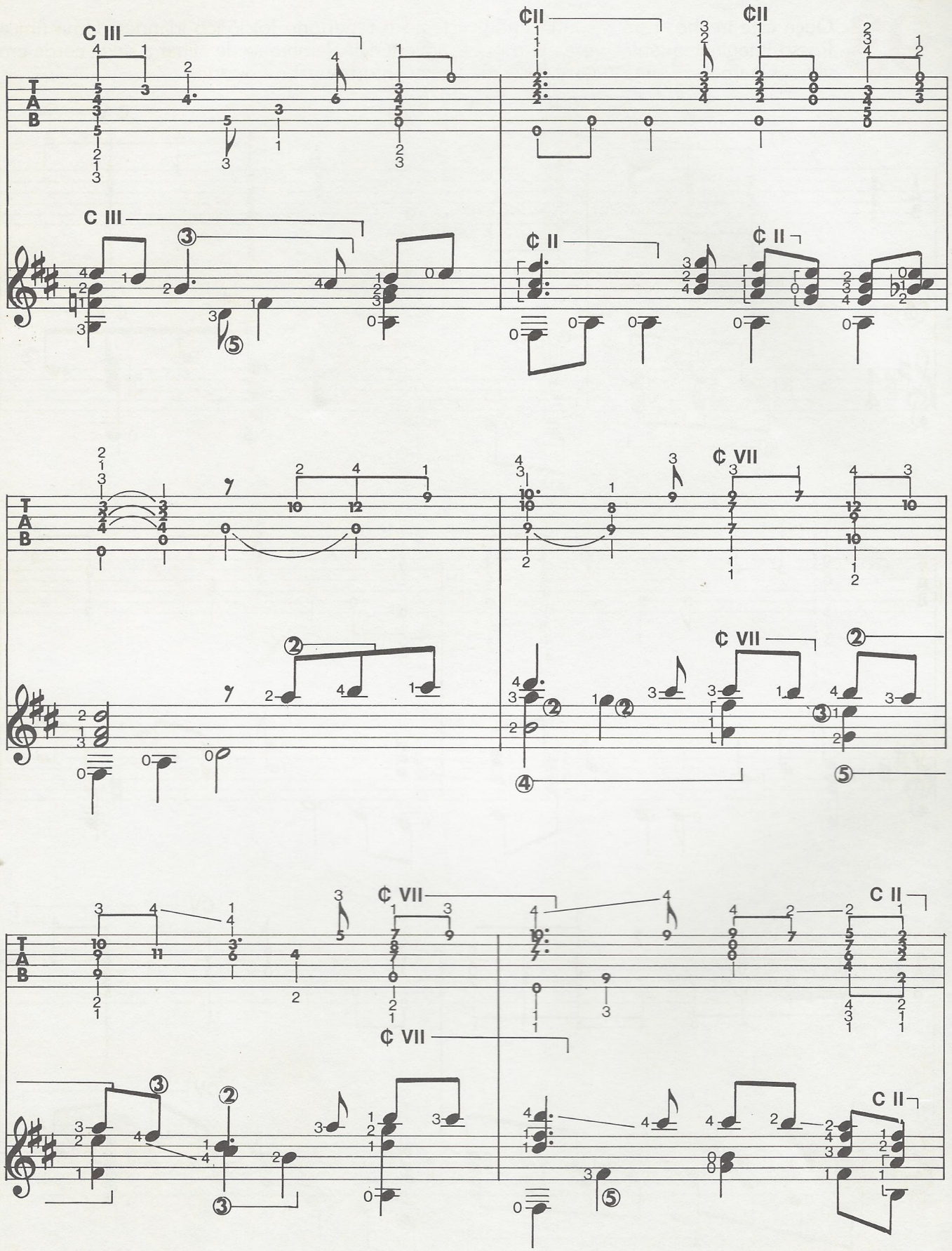


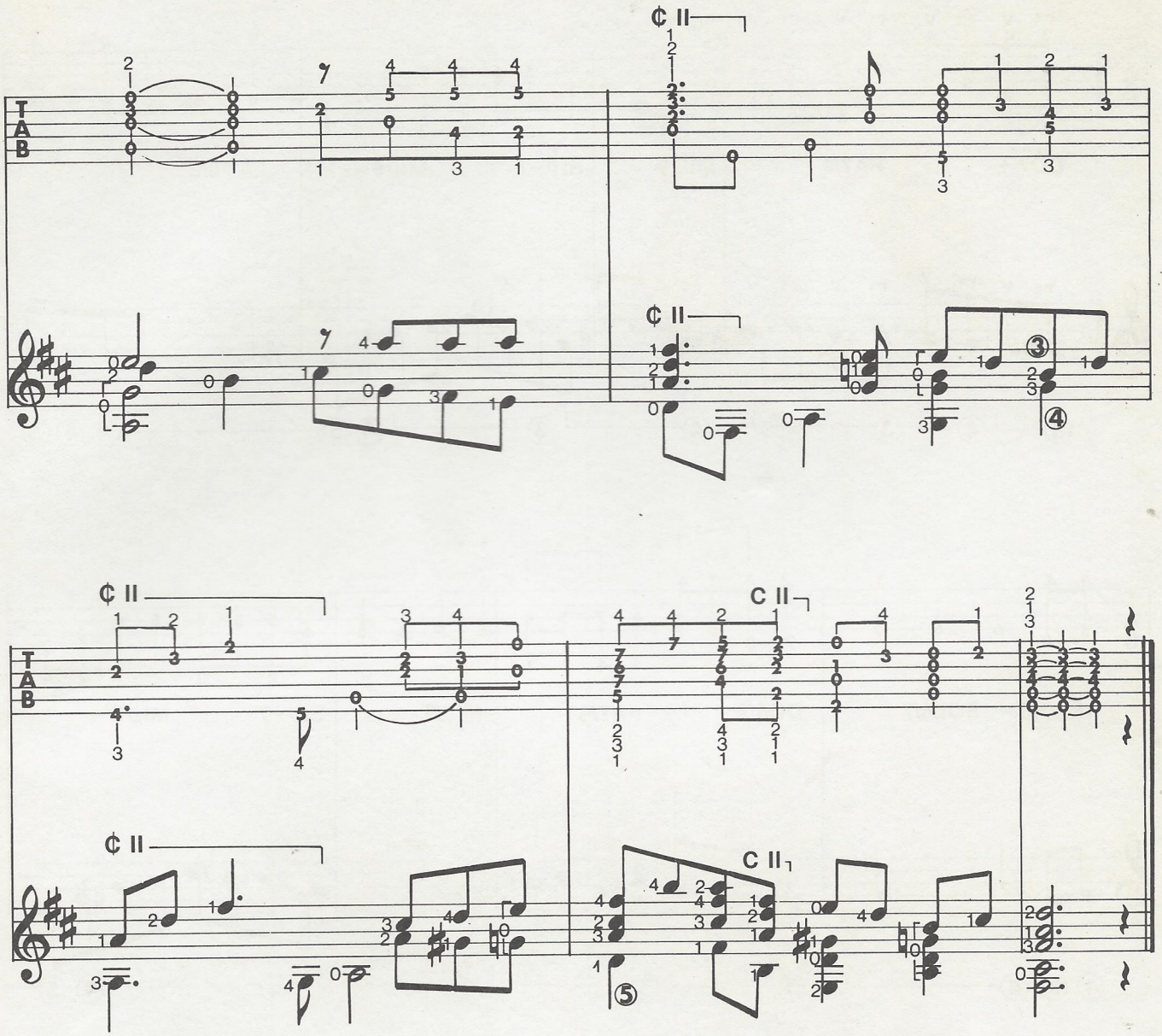




93 Ouça este trecho. Está reconhecendo? Posso imaginar quantas vezes já o ouviu... Chama-se *Londonderry Air* e integra o repertório folclórico irlandês. Uma única advertência: lembre-se de afinar a sexta corda em ré, conforme está indicado.




C III
C III
¢II
¢II
¢ II
¢ II
¢ VII
¢ VII
¢ VII
¢ VII
C II
C II
T
A
B



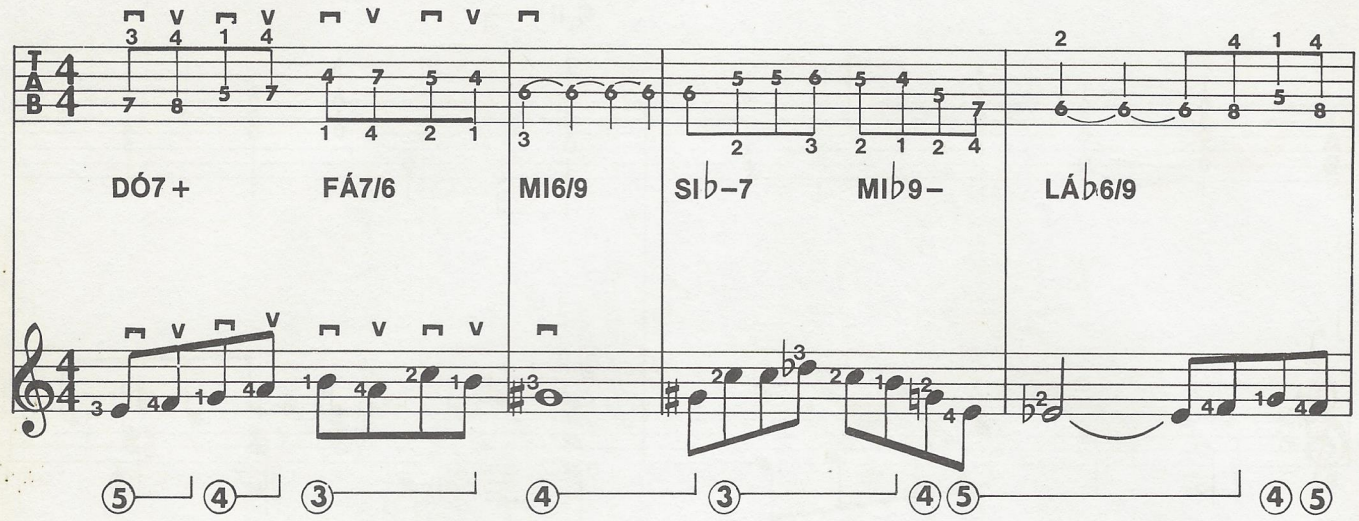
GUITARRA

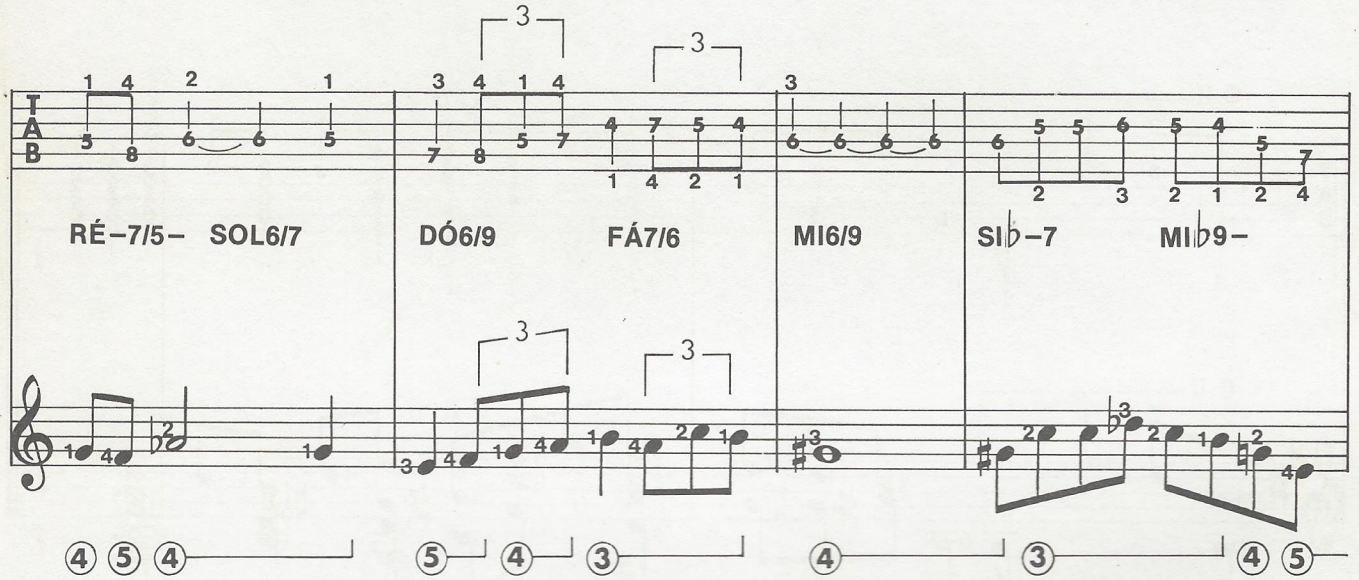
exercícios

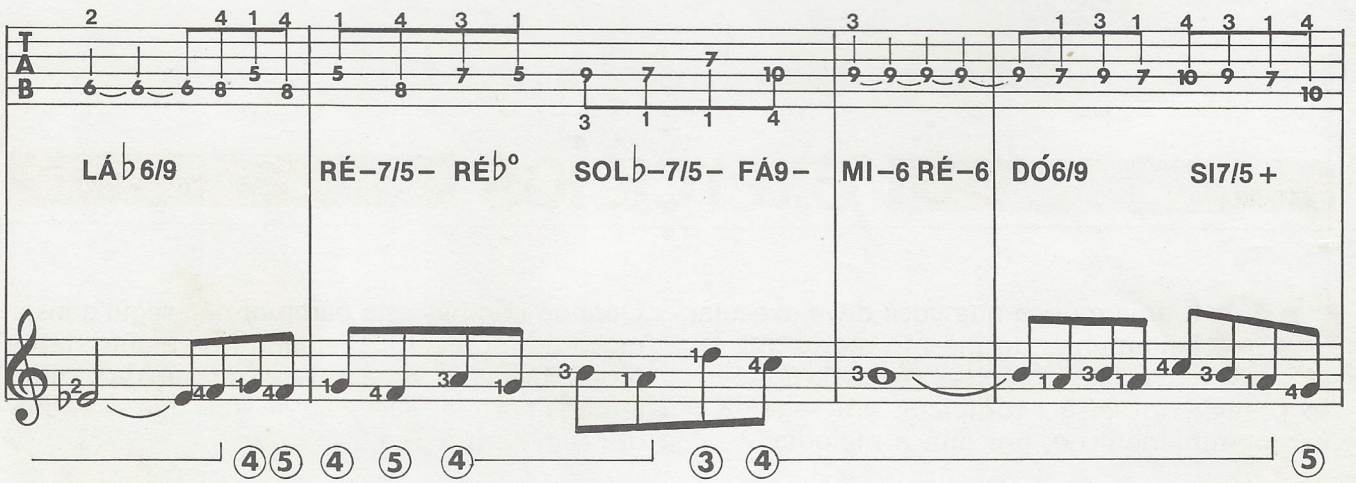
Franco Cerri

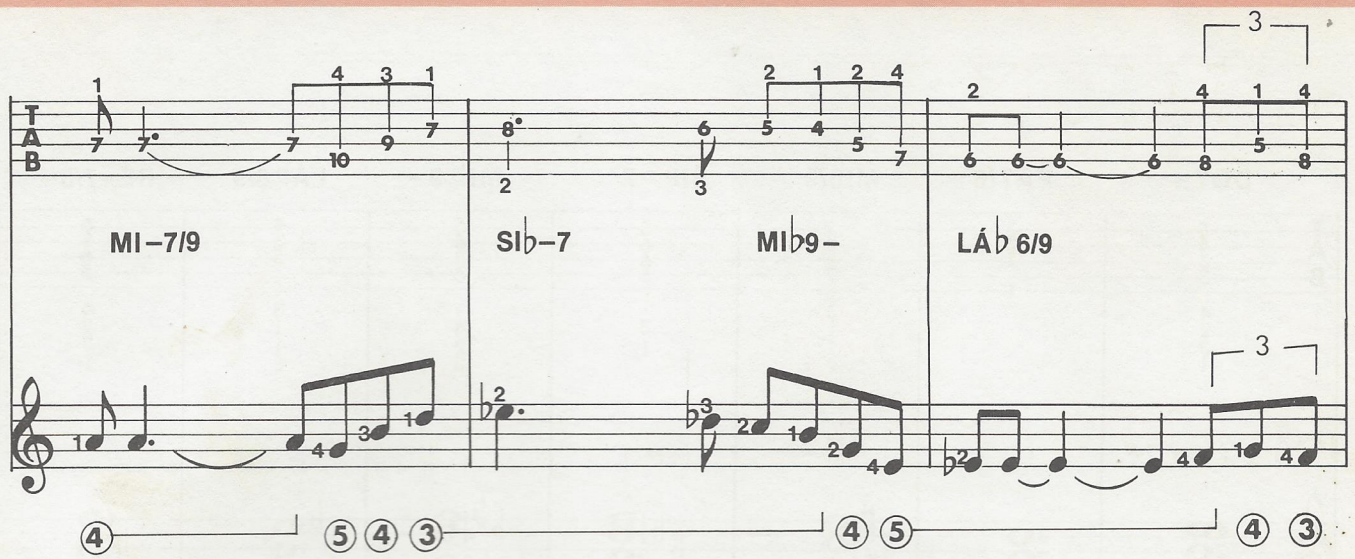
99 É uma música que você deve executar lentamente, do mesmo modo que faço na fita. Como sempre, nela apresento primeiro a versão completa, em seguida o acompanhamento e, por fim, a melodia.

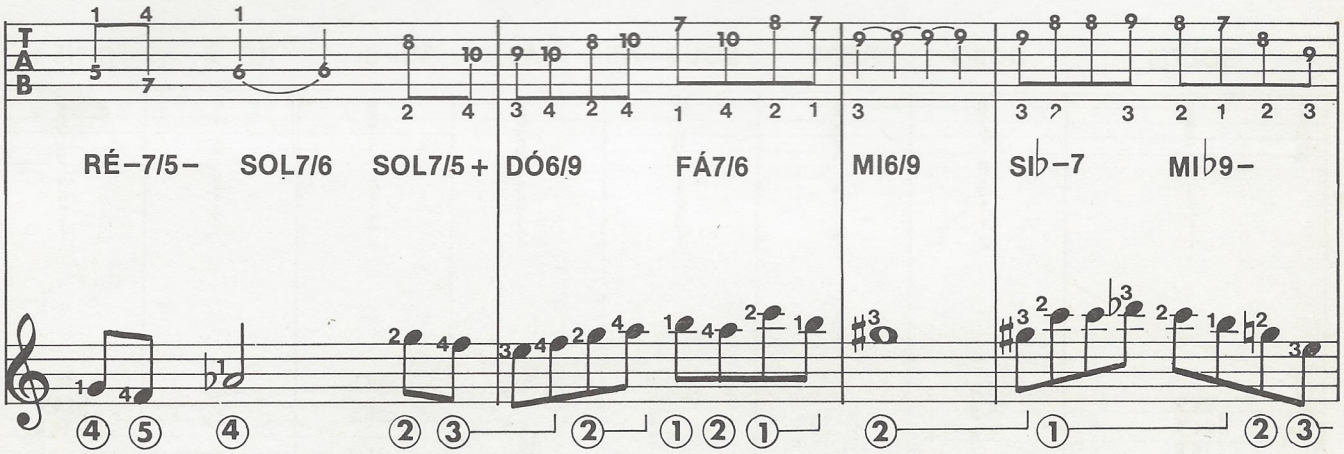
Quando compus esta partitura não segui a inspiração do momento. Pretendi, no entanto, fazer, propositalmente, uma música "construída", caracterizada por uma sucessão de sons que se enquadrassem com lógica.

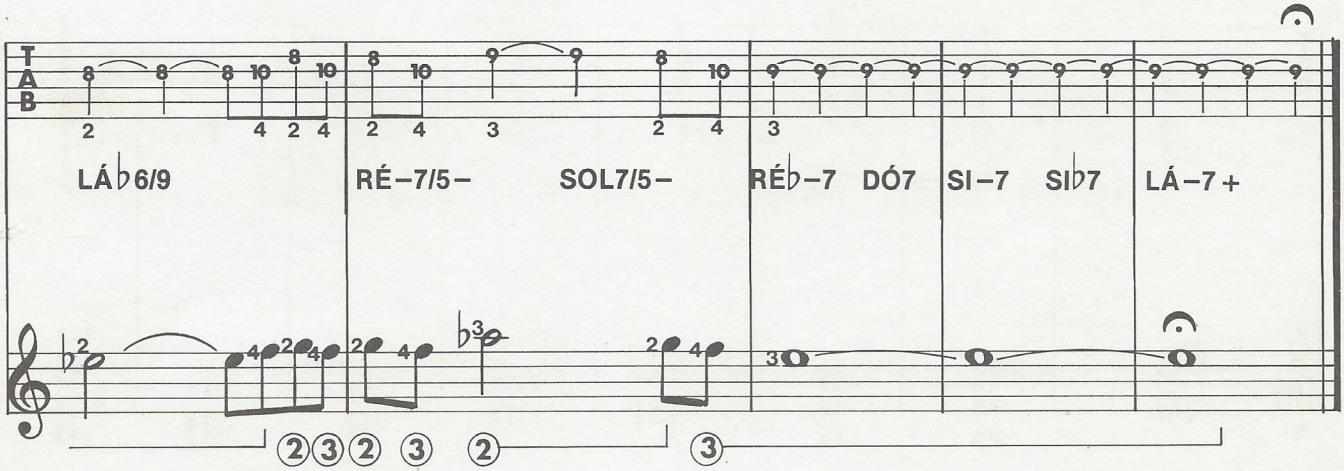

DÓ7 +
FÁ7/6
MI6/9
SI♭–7
MI♭9–
LÁ♭6/9

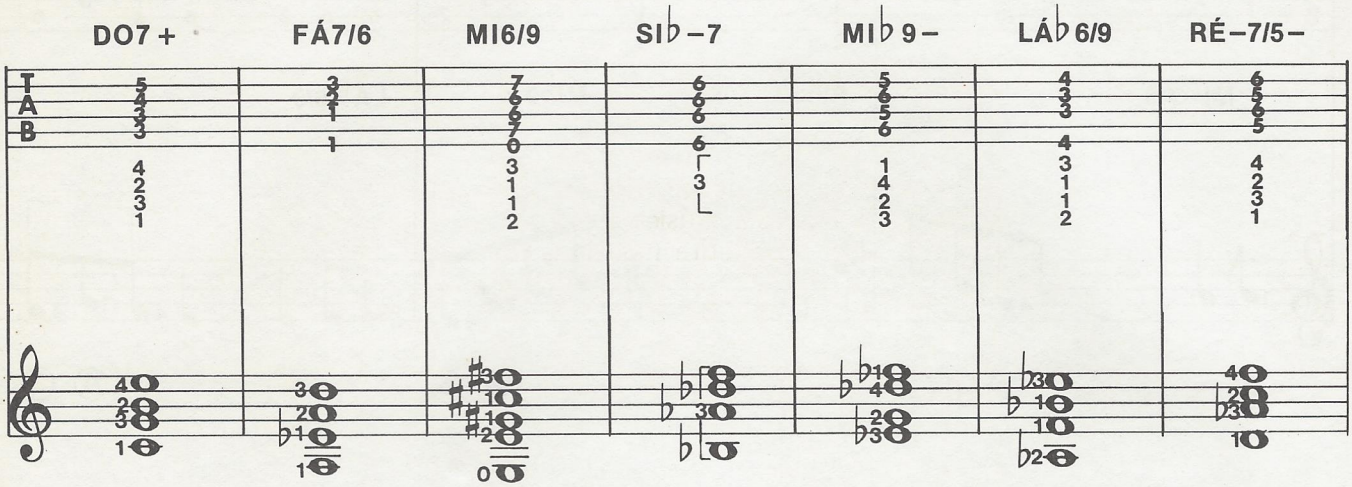

RÉ–7/5–
SOL6/7
DÓ6/9
FÁ7/6
MI6/9
SI♭–7
MI♭9–

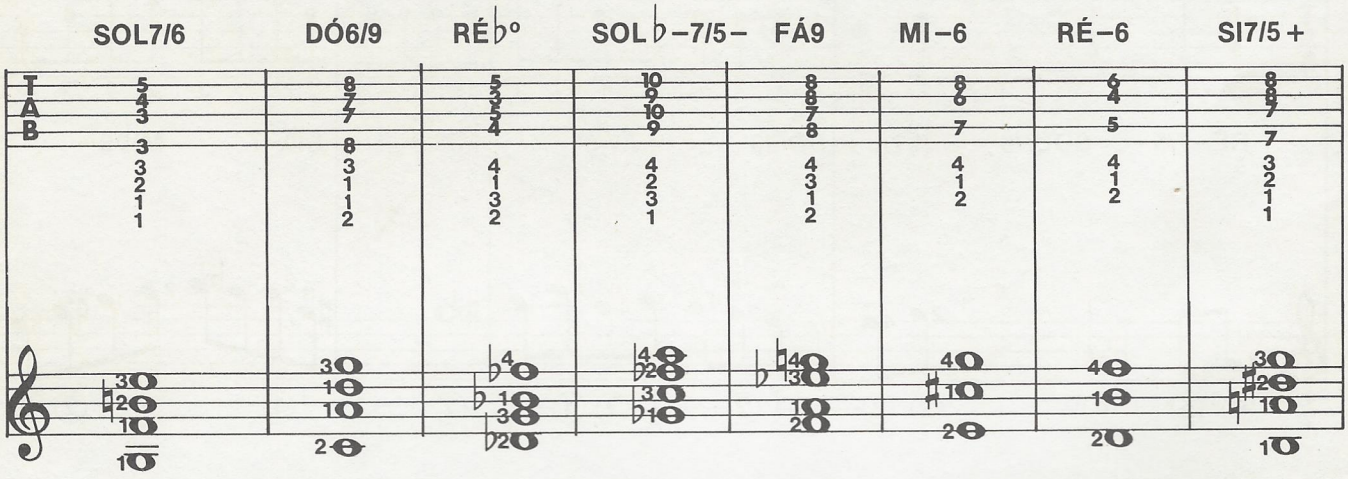

LÁ♭6/9
RÉ–7/5–
RÉ♭°
SOL♭–7/5–
FÁ9–
MI–6
RÉ–6
DÓ6/9
SI7/5 +

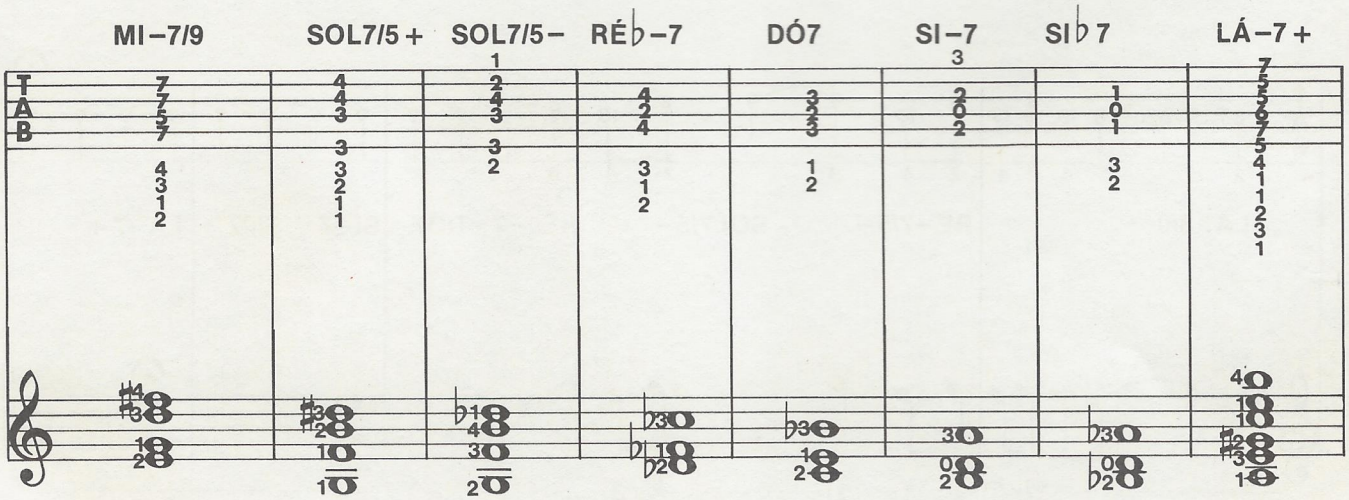

MI–7/9
SI♭–7
MI♭9–
LÁ♭6/9


RÉ–7/5–
SOL7/6
SOL7/5+
DÓ6/9
FÁ7/6
MI6/9
SI♭–7
MI♭9–


LÁ♭6/9
RÉ–7/5–
SOL7/5–
RÉ♭–7
DÓ7
SI–7
SI♭7
LÁ–7+

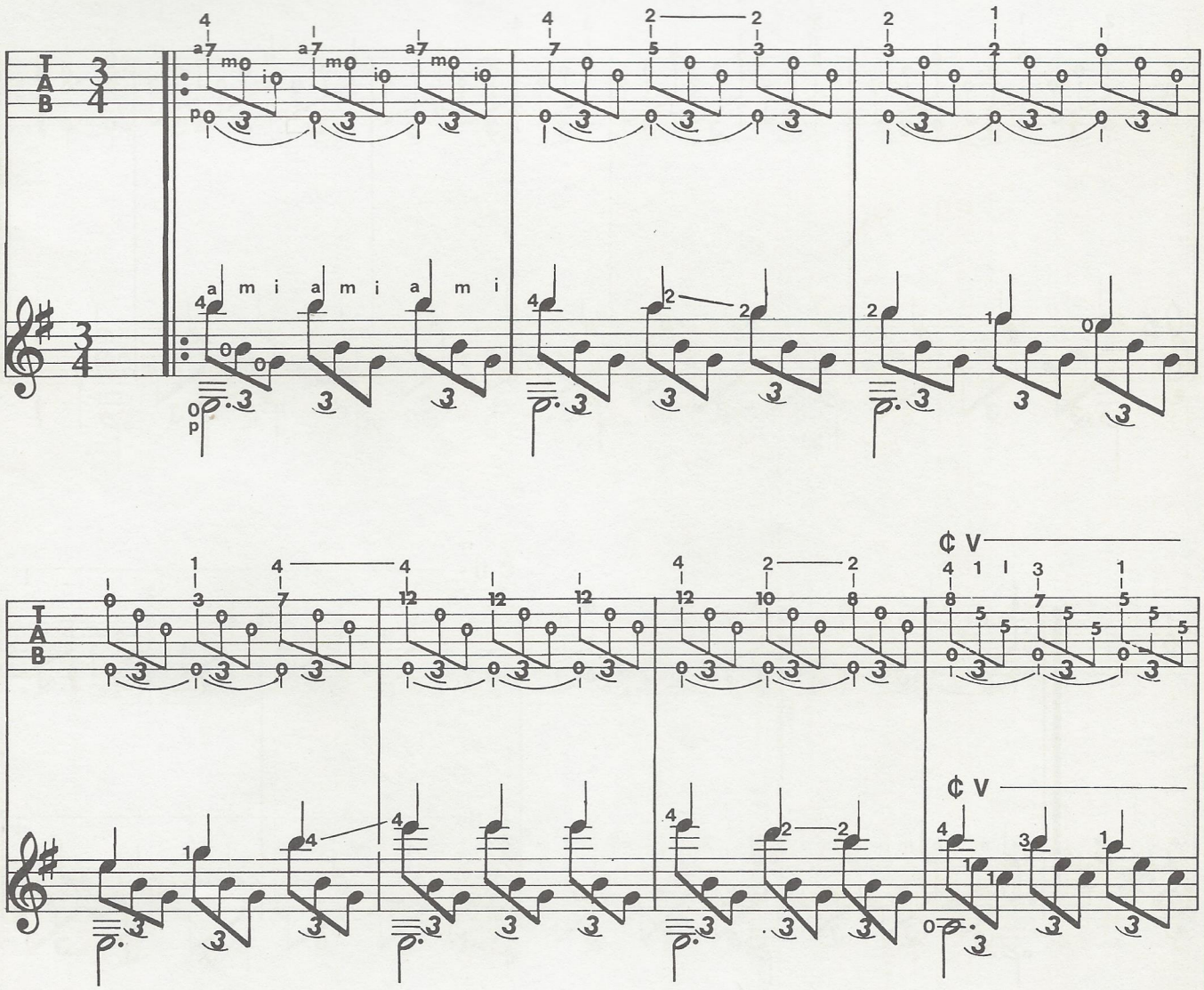

DO7 +
FÁ7/6
MI6/9
SI♭ –7
MI♭ 9 –
LÁ♭ 6/9
RÉ –7/5 –

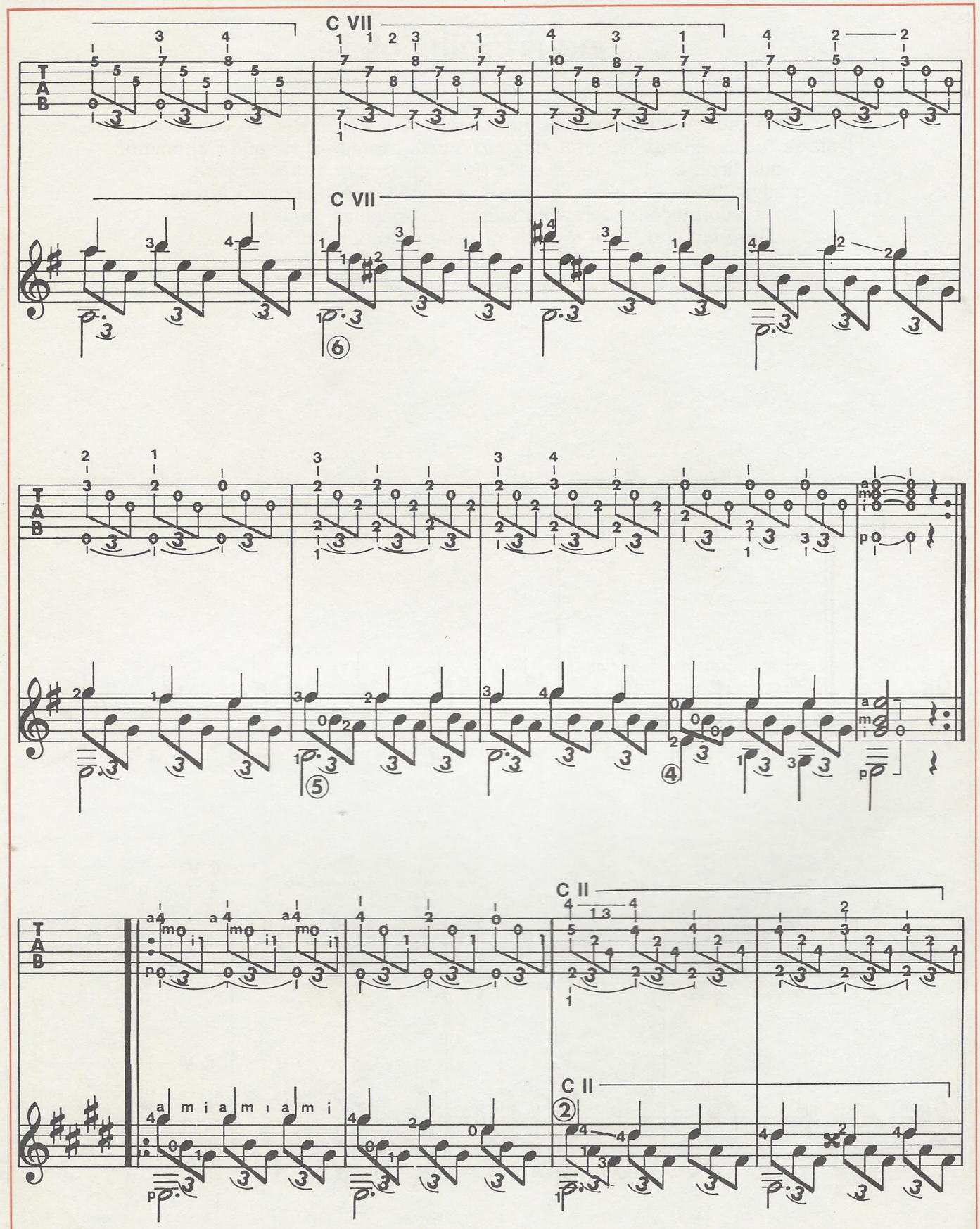

SOL7/6
DÓ6/9
RÉ♭°
SOL♭ –7/5 –
FÁ9
MI –6
RÉ –6
SI7/5 +

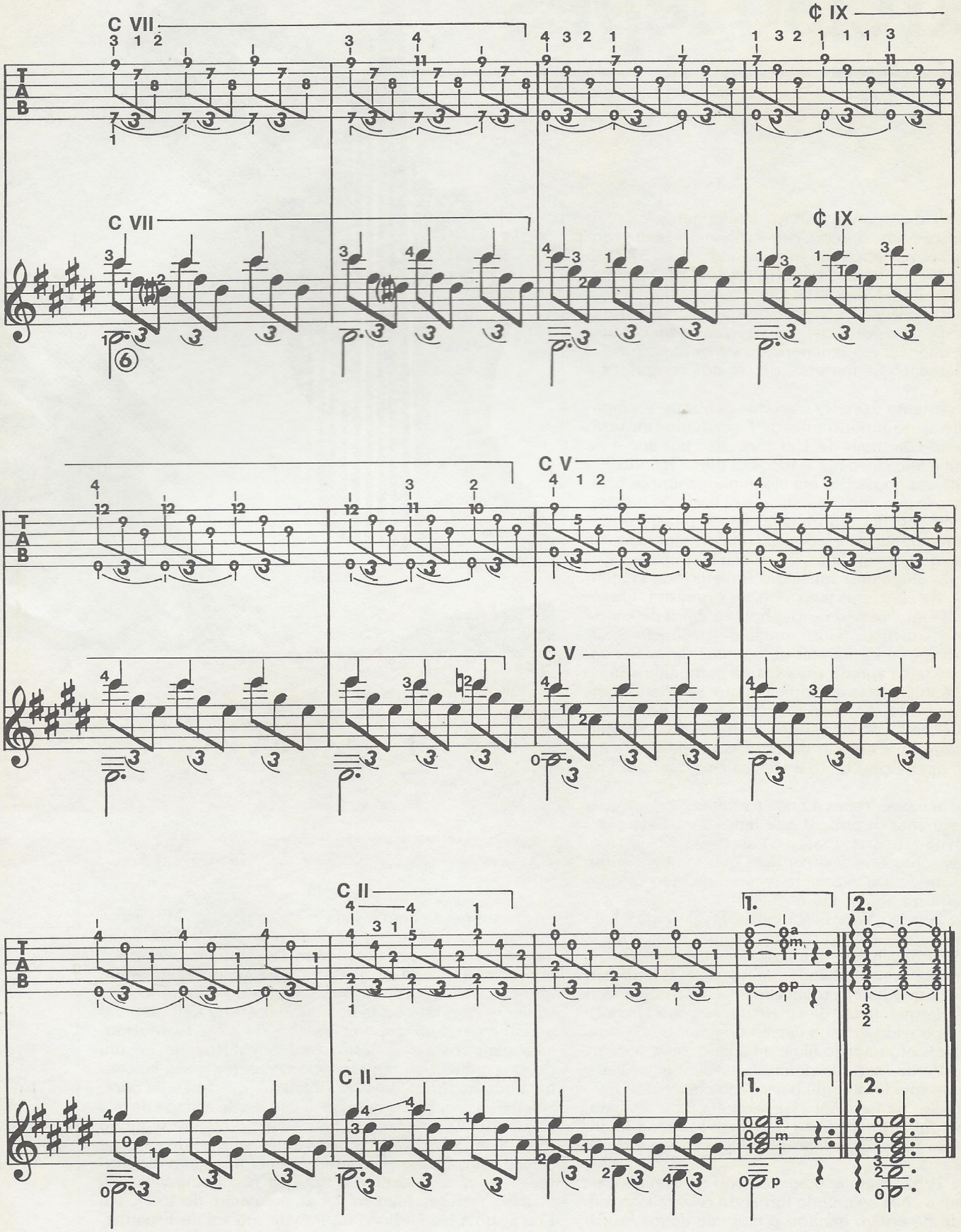

MI –7/9
SOL7/5 +
SOL7/5 –
RÉ♭ –7
DÓ7
SI –7
SI♭ 7
LÁ –7 +

Jogos Proibidos

Uma música muito famosa que não podia faltar em nosso curso.
Trata-se, na realidade, de uma antiga serenata espanhola de autor anônimo,
que ficou célebre graças a Narciso Yepes, que a gravou para
a trilha sonora do filme de mesmo nome. Você encontrará outras
informações sobre esta música nas páginas seguintes.
Apresentamos aqui a partitura nas duas notações habituais.




C VII
C VII
C II
C II


C VII
¢ IX
C V
C II
1.
2.

Narciso Yepes

Pequeno de estatura, quase inteiramente calvo e usando óculos, Narciso Yepes mais parece um professor, um cientista, do que um violonista. Mas ele próprio já observou que "um artista não deve ser exterior, e sim interior". Quando os jovens começaram a usar cabelos compridos, ele, já quase careca, costumava dizer: "eu não toco com os cabelos", não querendo ser confundido com a imagem estereotipada do violonista espanhol que toca flamenco — moreno, de cabelos compridos e costeletas.

Seu temperamento doce fez com que ganhasse a simpatia das platéias do mundo inteiro. Trabalhador incansável, é capaz de dar mais de 150 concertos por ano e de estudar no mínimo cinco horas todos os dias. Quando viaja, gosta de fazer anotações em bloquinhos sobre os hábitos das pessoas que encontra. Também compõe música, mas antes de concluir um trabalho não o mostra a ninguém. "Tenho muita facilidade em compor, mas gosto de rever tudo o que escrevi antes de revelar ao público." Entre obras suas ainda desconhecidas, sabemos da existência inclusive de concertos para violão e orquestra. Quando se fala de um violonista espanhol fica difícil deixar de mencionar o flamenco. "Gosto muito desse gênero — diz Yepes — e, apesar de não ter absolutamente nada com a música que faço, agrada-me estar na companhia de alguns poucos intérpretes de flamenco que são meus bons amigos. Não gosto, no entanto, como forma de espetáculo. Toquei esse tipo de música quando muito jovem, logo que comecei a estudar violão. Essa experiência me serviu para aperfeiçoar tanto a técnica como a noção de ritmo."

Generoso e altruísta, Yepes diz não ter muitos amigos, mas ama intensamente os poucos que tem. A vaidade é um defeito que não suporta. Pratica o ioga com regularidade, não apenas como exercício corporal mas também como filosofia. Considera-o excelente recurso quando se quer enfrentar com tranqüilidade o público.

O nome de Narciso Yepes está indissoluvelmente ligado a *Jogos Proibidos* — título de uma pequena peça musical, cavalo de batalha de todos os violonistas iniciantes. *Jogos Proibidos* é, na realidade, uma serenata, uma canção popular espanhola, provavelmente de autor anônimo. Algum freqüentador de cinematecas pode lembrar-se de já tê-la ouvido em sua versão original, isto é, com letra e música, num antigo filme intitulado — se não me engano — *Verde Lua*. Os violonistas sabem que Miguel Llobet, da mesma forma que havia feito com outras canções populares, transcreveu essa serenata para o violão, e foi exatamente esta a versão que Yepes utilizou na trilha sonora do filme *Jeux Interdits* (*Jogos Proibidos*), de René Clément.

O filme, de 1952, premiado nos festivais de Cannes e de Veneza, deu a volta ao mundo tornando célebre essa música que, desde então, ganhou o título de *Jogos Proibidos*. "Por muitos e muitos anos", conta Yepes, "tive de tocar essa peça como bis em meus concertos. Mas agora me recuso a fazê-lo: eu não sou o sr. Jogos Proibidos." De fato, a execução dessa obra — agradável mas nada virtuosística — não dá nenhum prestígio a um violonista que executa as partituras mais difíceis do repertório para violão. Yepes fala ainda com mais prazer e justo orgulho de outra partitura que o celebrizou: o *Concerto de Aranjuez*, para violão e orquestra, de Joaquín Rodrigo. Foi um de seus primeiros intérpretes e o primeiro a gravá-la, contribuindo de forma determinante para o sucesso da obra. Um dia, o próprio compositor, cego desde a idade de três anos, contou-lhe como havia nascido o célebre segundo movimento (*Adagio*) do concerto. Mesmo tendo características espanholas, ele o compôs em Paris, num dia chuvoso, tentando imaginar a rua que não podia ver.

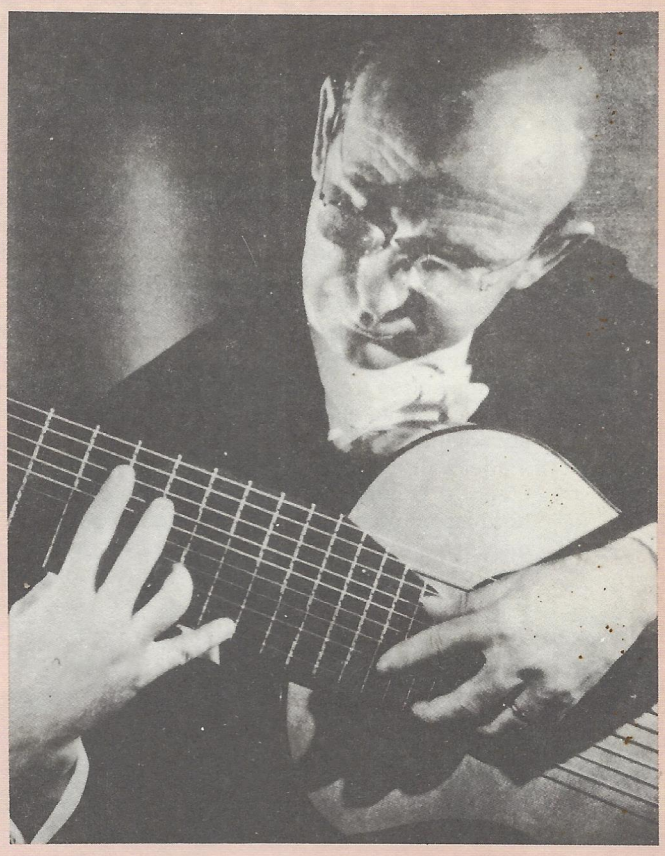
Narciso Yepes nasceu em 14 de novembro de 1927, em Lorca, uma cidadezinha da Múrcia, no sul da Espanha. Provém de uma família simples, de camponeses, em que

ninguém cultivava propriamente o amor pela música. Mas, um dia, o pai observou o filho fingindo tocar violão com uma bengala e decidiu comprar-lhe um pequeno instrumento. Na época, Narciso tinha apenas 4 anos, mas aquele brinquedo se revelou a chave para uma reviravolta em sua vida. Com 6 anos, após demonstrar que decididamente não podia viver sem música, recebeu do pai um violão de verdade. Depois de algumas aulas de solfejo, piano e violão, Yepes entrou para o Conservatório de Valência para estudar harmonia e composição. Era 1940 e ele estava com 13 anos.

Em Valência, depois de conseguir economizar algum dinheiro, vai a um primeiro concerto, que ele assiste com lágrimas nos olhos. E, nessa mesma cidade, inicia sua carreira dando aulas de violão. Três anos mais tarde, em 1943, encontra Vicente Asencio, um compositor que lhe dá uma orientação precisa e original. É o próprio Yepes quem conta: "Eu não estudei violão com professores de violão, mas com professores de música. Vicente Asencio, mestre admirável, me fez sofrer terrivelmente. Mostrou-me ao piano o que queria que fizesse com meu instrumento. Certo dia, pretendeu que eu executasse escalas rapidamente, da mesma forma que ele fazia. 'Maestro, não é possível', disse eu. 'Impossível?', respondeu ele, furioso, fechando o piano. 'Então troque de instrumento se não consegue fazer nada com o seu.' Voltei para casa e fiquei pensando a respeito. Durante um mês me esforcei nos exercícios de agilidade e velocidade; depois, voltei a falar com Asencio e executei as escalas com a rapidez desejada. 'Muito bem, muito bem!' exclamou Asencio, exigindo logo novos progressos".

Obrigado a desenvolver uma nova técnica e a resolver problemas tidos como insuperáveis, Narciso Yepes tornou-se um dos mais notáveis virtuoses do mundo, e, exatamente por isso, Ataulfo Argenta, diretor da Orquestra Nacional da Espanha, chamou-o a Madri para interpretar o *Concerto de Aranjuez*: corria o ano de 1947 e Yepes tinha apenas 20 anos. Foi seu primeiro grande triunfo. Seguem-se outros êxitos: em Genebra, no ano de 1948; em Paris, em 1950. Dois anos mais tarde, alcança notoriedade internacional com o filme *Jogos Proibidos* e, em 1955, é o primeiro a gravar o *Concerto de Aranjuez*. Em 1957, faz a primeira *tournée* pela América Latina e, no ano seguinte, casa-se com Maria Elena Szumlakowska. Em 1961, compõe a música para o filme *A Garota dos Olhos de Ouro*.

Após longas pesquisas, Narciso Yepes adota, por volta de 1963, um violão de dez cordas. O primeiro foi construído especialmente para ele por Ramírez, e um segundo por Fleta — dois prestigiados artesãos. O fato provoca inúmeras polêmicas. A seus detratores, Yepes responde: "Refleti muito antes de acrescentar quatro cordas ao meu violão, mas, desde que adotei esse instrumento assim equipado, não me arrependi. As quatro cordas suplementares lhe conferem um equilíbrio sonoro que o violão de seis cordas não possui. No momento em que se toca uma nota sobre uma corda, uma outra começa a vibrar por ressonância simpática. No violão de dez cordas, todas as notas sofrem o efeito da ressonância, de forma que, em geral, a sonoridade resulta mais ampla e volumosa. É verdade que não me limito a deixar vibrar livremente as cordas em ressonância. Posso regular seu volume ou suprimir sua vibração, dependendo das exigências musicais. Isso me permite modificar não apenas o volume, mas também a cor do som. Além disso, meu violão de dez cordas me oferece amplas possibilidades na interpretação da música antiga para alaúde, que exige cordas graves de que o violão comum não dispõe. E não esqueçamos o interesse que esse tipo de violão provocou nos compositores modernos pelos novos recursos que pode oferecer dentro da linguagem musical contemporânea. Àqueles que o consideram difícil de tocar eu respondo: o violão de dez cordas me deu muitos problemas e ainda me propõe vários. Mas nunca recuei diante de dificuldades quando elas têm um sentido e um fim. O domínio da arte não se abre aos que não sabem trabalhar com humildade e seriedade de intenções".



Narciso Yepes apresentando-se com seu violão de dez cordas.

Mario Dell'Ara

violão clássico e violão folk

''O senhor pode fazer alguma coisa ou já está na hora de jogá-lo fora?'' O rapazinho olhava para mim com uma ponta de esperança, reavivando a expressão desencorajada com que, pouco antes, havia depositado sobre o balcão de minha oficina os dois pedações de seu precioso violão: a cabeça pendia completamente separada do braço, presa à caixa apenas pelas cordas, ainda fixadas no cavalete e nas engrenagens. Olhando para aquelas cordas pensei em todas as vezes que essa cena se repetira: quantas cabeças quebradas, quantos cavaletes soltos, quantos braços curvados! E a causa de tudo isso estava ali, à minha frente: aquelas seis cordas de aço montadas em um violão clássico tinham rompido a frágil madeira da cabeça.

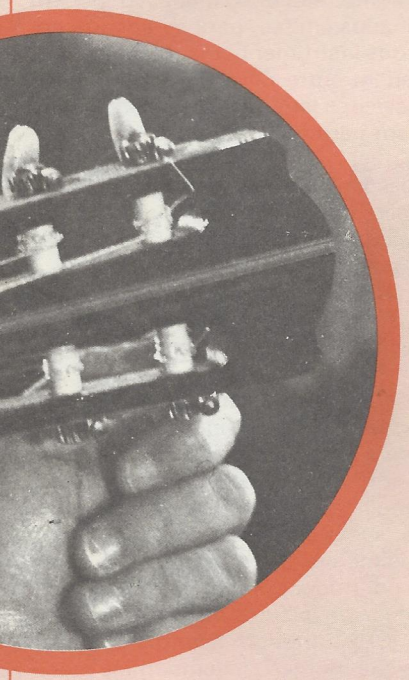
E agora? O que fazer? O conserto era caro e em condições normais eu o desaconselharia para um violão de qualidade discutível; mas o carinho em que estava envolvido o instrumento transparecia nos olhos de meu jovem amigo. Em contrapartida, não podia me dar ao luxo de trabalhar gratuitamente: minha conta bancária estava no vermelho (o trabalho de artesão traz riquezas e honras somente após os setenta anos). Tentei explicar a dificuldade que aquele conserto envolvia, para justificar seu alto custo. Mas, ao perceber o interesse do garoto pelo aspecto técnico, pensei numa solução alternativa. ''Venha cá'', disse-lhe, ''nos próximos dias tenho um trabalho longo e chato para fazer em dois violões quase prontos; se você me ajudar, posso lhe explicar por que não se devem montar cordas de metal em violões clássicos e, além disso, vamos fazer o conserto juntos e grátis.''

O entendimento foi perfeito: durante toda a semana ele veio me ajudar na oficina e submeteu toda a minha competência a um teste difícil, com uma série interminável de perguntas a respeito dos inúmeros tipos de violões e sobre as mil maneiras de tocar.

No final, nos despedimos como bons amigos: ele feliz com seu instrumento absolutamente em ordem; eu também estava feliz e mais uma vez convencido da importância de um

trabalho de divulgação para ampliar o conhecimento dos instrumentistas a respeito de seus próprios instrumentos. Isso porque, ao saber como é feito um violão, como ele funciona, como foi sendo transformado no decorrer dos séculos, dá mais vontade de tocá-lo, de tratá-lo com carinho, de experimentar novas técnicas e novas sonoridades, enfim, de aprofundar uma relação que deve se basear no interesse e no respeito, para transformar-se em oportunidade de crescimento musical e pessoal.

Assim, estou aqui explicando por que não se deve montar cordas de aço em violões clássicos e, mais genericamente, escrevendo a respeito dos mais diferentes tipos de violões que existem à venda (excluo as guitarras elétricas, não porque as considere um subproduto, mas simplesmente por incompetência minha no que diz respeito à parte elétrica, que é o centro vital desses instrumentos).



Na página ao lado, Mario Gangi com seu violão clássico; à esquerda, detalhe ampliado da cabeça do instrumento — atravessada por duas cavas e tendo as engrenagens fixadas lateralmente (foto de Piero Baguzzi, Arquivo Fabbri). À direita, um violão clássico visto por inteiro.

No violão coexistem duas exigências igualmente importantes, mas contraditórias entre si: a estrutura deve ser sólida e ao mesmo tempo livre para vibrar, pois devem existir condições para que as vibrações das cordas se amplifiquem e se tornem audíveis. A partir de uma pesquisa no sentido de se alcançar um ponto de equilíbrio entre essas duas exigências contrapostas, pode-se descrever toda a história das variações do violão. E nesse contexto o trabalho do artesão consiste exatamente em alcançar a máxima sonoridade possível sem comprometer a estabilidade do violão (esta é a principal razão pela qual os instrumentos melhores são também os mais delicados).

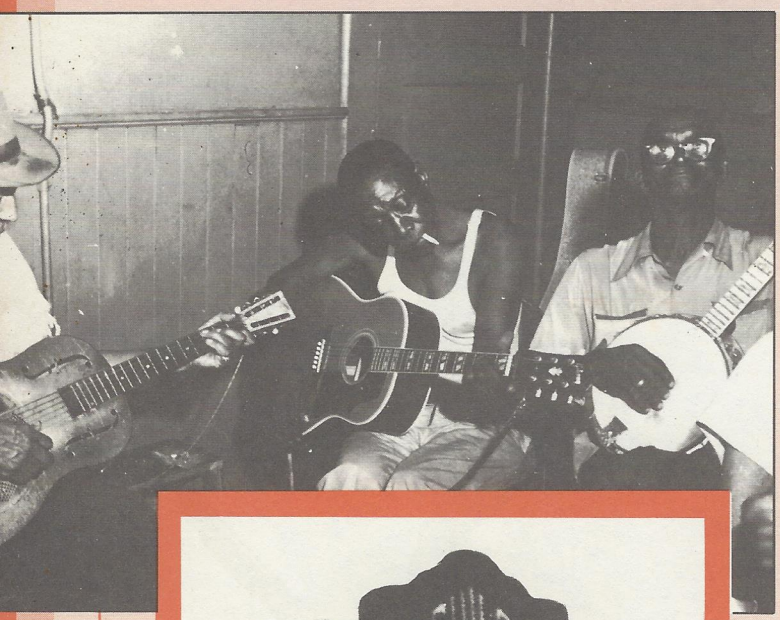
O primeiro esforço a que o violão fica submetido resulta da tensão das cordas, que varia de 40 kg, aproximadamente, em cordas de náilon, aos 100 kg ou mais, em cordas de aço. Essa diferença tão profunda permite entender por que os problemas, as técnicas de construção e o ponto de equilíbrio de que falávamos há pouco são muito diferentes nos dois tipos de instrumentos. Por isso se pode dividir a família dos violões em duas classes: na primeira, que privilegia a leveza e utiliza cordas de náilon, estão o violão clássico, a guitarra flamenca e os instrumentos populares e seus derivados (cuatro, cavaquinho, ukulele etc.); na segunda, que procura o som aumentando a tensão das cordas e as dimensões da caixa, estão o violão folk, o violão jazz, o de 12 cordas, o dobro.

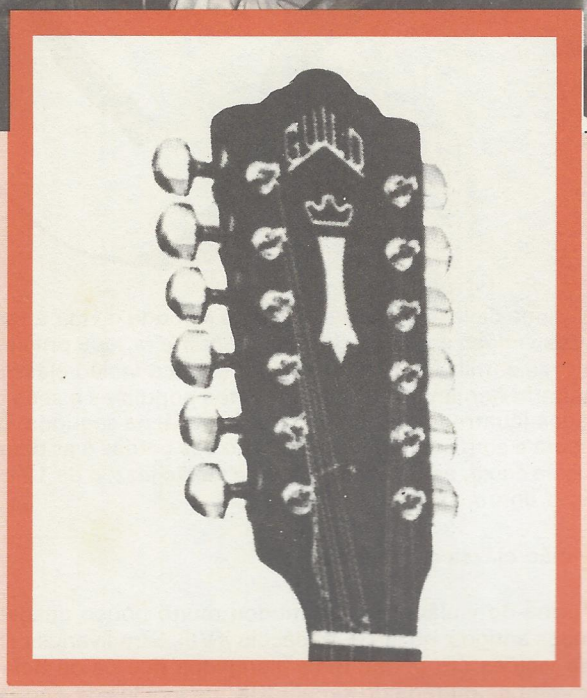
O violão clássico e o folk

A forma do violão clássico mudou muito pouco desde os tempos antigos: no início do século XVIII, Stradivarius construía violões um pouco mais alongados que os de hoje e, por volta da metade do século XIX, os violões de Torres já eram praticamente como os modernos. Além da forma, Torres estabeleceu também um sistema de montagem das travessas, isto é, a disposição das tiras de abeto que reforçam o interior da caixa harmônica. Na realidade, cada construtor desenvolve um esquema próprio de fixação das travessas, mas o ponto de partida continua sendo o de Torres. Bem diferente é o sistema de fixação das travessas no violão folk, que apresenta um cruzamento das travessas principais para sustentar a caixa entre o cavalete e a boca, o que lhe permite suportar tensões consideráveis.

Se Torres é o ponto de partida do violão moderno, C. F. Martin é seu correspondente para o violão folk. Artesão de origem alemã, aluno de Johann Georg Stauffer, emigrou para os Estados Unidos em 1833 e ali idealizou o sistema de fixação das travessas em cruz, que permitia aumentar consideravelmente a tensão das cordas e as dimensões da caixa — e, portanto, o volume sonoro.

Até aqui falamos em diferenças no interior da caixa, portanto não visíveis diretamente. Mas há também diferenças externas consideráveis e perceptíveis: as dimensões da cai-





No alto, intérpretes de música folk, aparecendo no centro um violão típico (foto de Paul Oliver). Acima, detalhe de uma cabeça de violão folk de doze cordas.

xa do violão folk, por exemplo, são maiores e, se em termos gerais a forma do violão clássico não se modifica muito de um construtor para outro, já o violão folk tem vários modelos bastante variados (Dreadnought, Jumbo, Orchestra Model, Praire State, só para citar alguns deles).

Há diferenças também no cavalete: o do violão folk tem seis furos que atravessam também o tampo, nos quais as cordas são fixadas com pequenas estacas; no cavalete do clássico, ao contrário, as cordas estão presas a uma pequena torre e o tampo não é furado. O cavalete do violão folk é mais largo (3,5 cm contra 3 cm, aproximadamente), o que permite uma colagem mais segura e confere maior rigidez ao tampo: o som resulta mais brilhante, em prejuízo, porém, da fluidez. Além disso, o osso do cavalete do violão folk é ligeiramente inclinado em relação à perpendicular das cordas, compensando a maior rigidez das cordas graves.

Há também uma diferença quanto ao ponto de fixação do braço na caixa: no violão clássico ele se localiza na metade exata do diapasão, em correspondência com o 12.º trasto; no folk está normalmente na altura do 14.º. Essa característica dos violões folk foi experimentada e depois introduzida em definitivo no final da década de 30, nos Estados Unidos. Teve como finalidade facilitar a execução de peças originariamente tocadas com o banjo, instrumento que na época, aliás, estava sendo substituído pelo violão folk, em plena ascensão. São os anos de Woody Guthrie, dos *hoboes* (vagabundos), dos sindicatos. Da grande crise chega-se à Segunda Guerra Mundial, e o violão folk alcança, por fim, sua identidade e sua postura moderna, tornando-se mesmo o símbolo de um modo de vida.

Outras diferenças podem ser notadas ainda na escala: chata e larga no violão clássico, mais estreita e convexa no violão folk. Em geral, apresenta alguns pontos de referência em plástico ou em madrepérola incrustados na escala entre dois trastos. O comprimento e a curvatura da escala, a espessura e a seção do braço, como também o diapasão, podem variar dentro de determinados limites, para se adequarem às diferentes exigências dos instrumentistas. Medidas normais para o diapasão variam entre 64 e 65 cm no violão folk, entre 65 e 67 no clássico; a largura da escala no capotasto, por volta de 4,5 cm para o folk, e de 5 cm para o clássico.

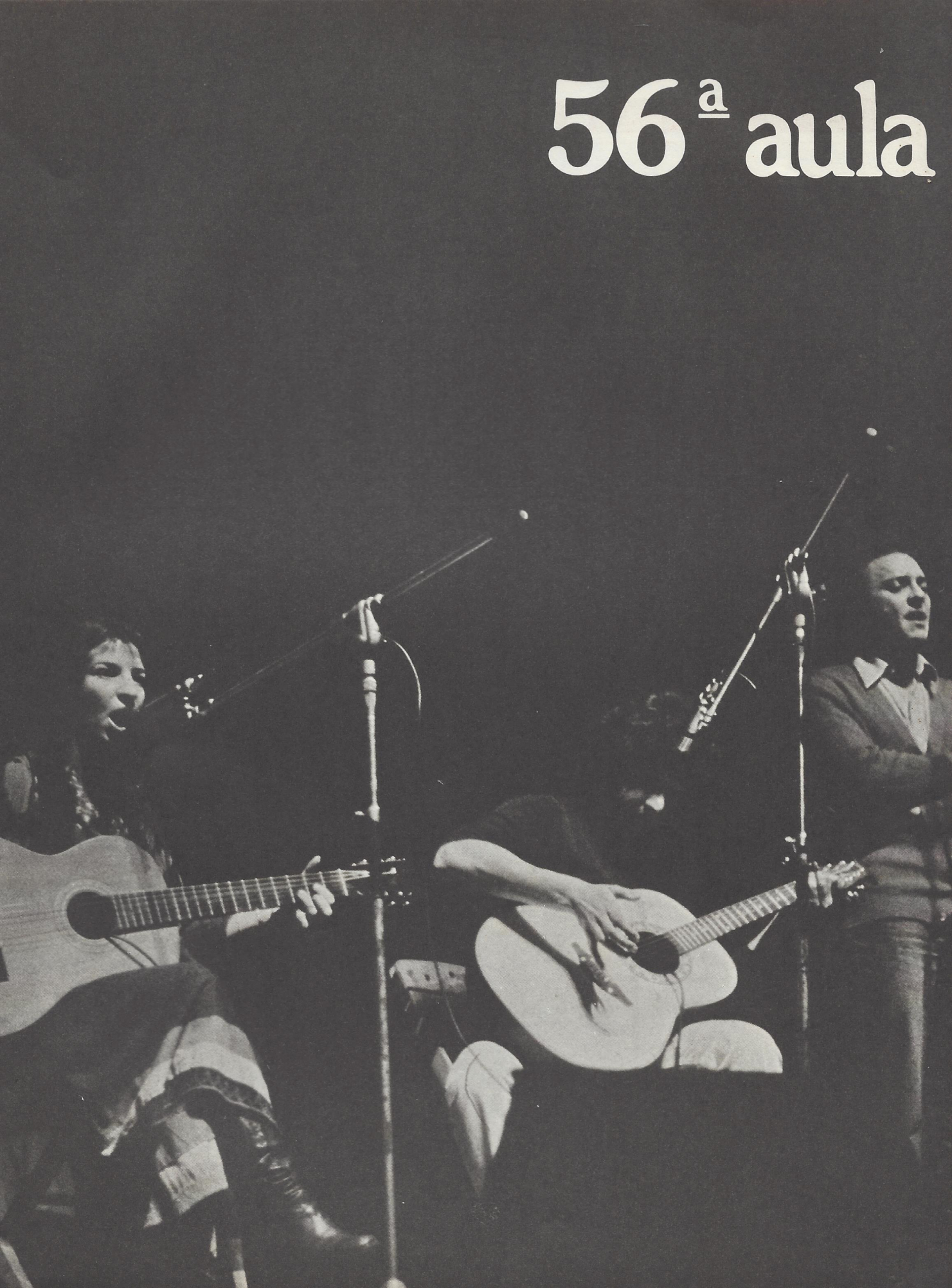
O violão folk tem, além disso, alguns acessórios como o batedor, para proteger a caixa dos golpes da palheta, ou os botões para fixação da alça de transporte e tiracolo. Normalmente no braço, sob a escala, está inserido um tirante em aço regulável com um parafuso, para ajudar a maneira de sustentar a tensão das cordas; algumas empresas, como também alguns especialistas, preferem utilizar um reforço fixo, não regulável: se a madeira do braço é de boa qualidade e tiver sido bem tratada e a escala construída com precisão, o método é extremamente válido.

A última diferença considerável diz respeito à cabeça. Mais uma vez encontramos o critério de leveza no violão clássico: nele a cabeça não é inteiriça, mas atravessada por duas cavas, enquanto as engrenagens são fixadas nos lados. Sua forma constitui, tradicionalmente, a ''assinatura'' do construtor. No violão folk, ao contrário, predomina o critério de solidez: a cabeça é inteiriça, com os furos habituais que passam pelas engrenagens, estas, autolubrificantes e reguláveis. Esses instrumentos são, por isso mesmo, mais precisos que os violões clássicos, embora mais pesados. Também no violão folk a forma da cabeça constitui uma identificação do construtor; e, para evitar mal-entendidos, quase todos os fabricantes trazem ali sua marca ou o nome por extenso.

Creio que agora esgotei o assunto sobre as diferenças entre o violão clássico e o folk. Seria necessário, é verdade, falar sobre as diferenças ligadas ao som, às possibilidades timbrísticas, aos modos de tocar, aos diferentes estilos, repertórios etc. Como também deveríamos considerar as diferenças entre os bons violões e os de má qualidade, que são bem maiores que as relacionadas até agora: há à venda inúmeros pseudoviolões com caixas de madeira compensada, cavaletes aparafusados, travessas brutas com dois dedos de espessura, grossas camadas de verniz, escalas em madeira inferior pintada e coisas do gênero. Mas, quanto ao que nos interessa no momento, já expus o necessário.

Marco Cavedon

56ª aula



exercícios

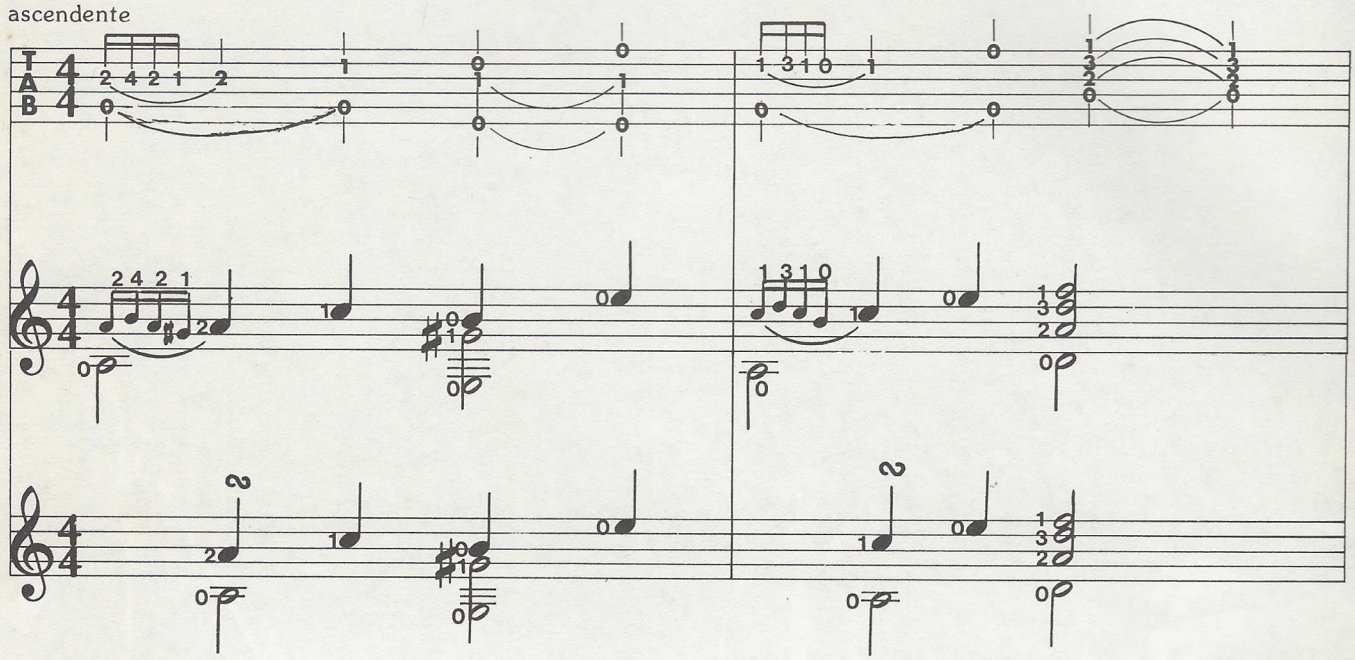
Mario Gangi

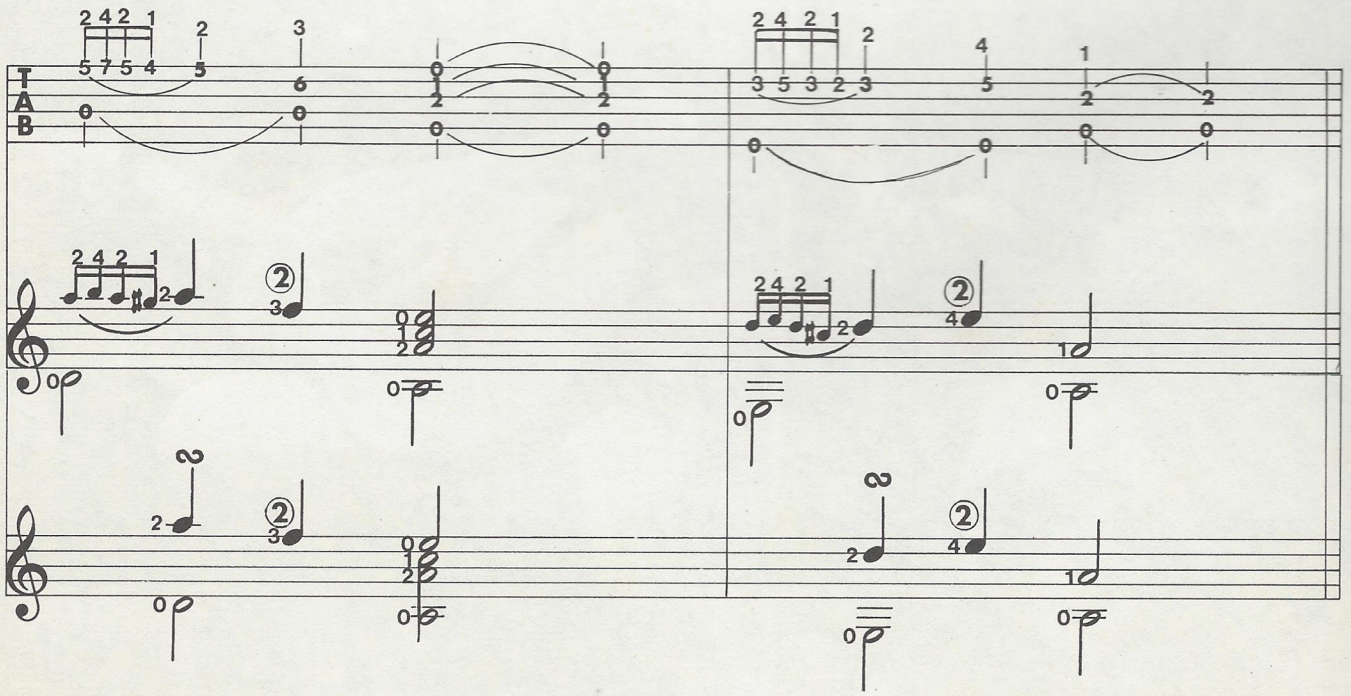
94

Neste exercício, mais dois tipos de ornamentos: o grupeto e o trinado. Ouça minha execução na fita e as explicações dadas. Aconselho a você que leia com bastante atenção o texto introdutório da aula anterior: será muito útil para esclarecer dúvidas.

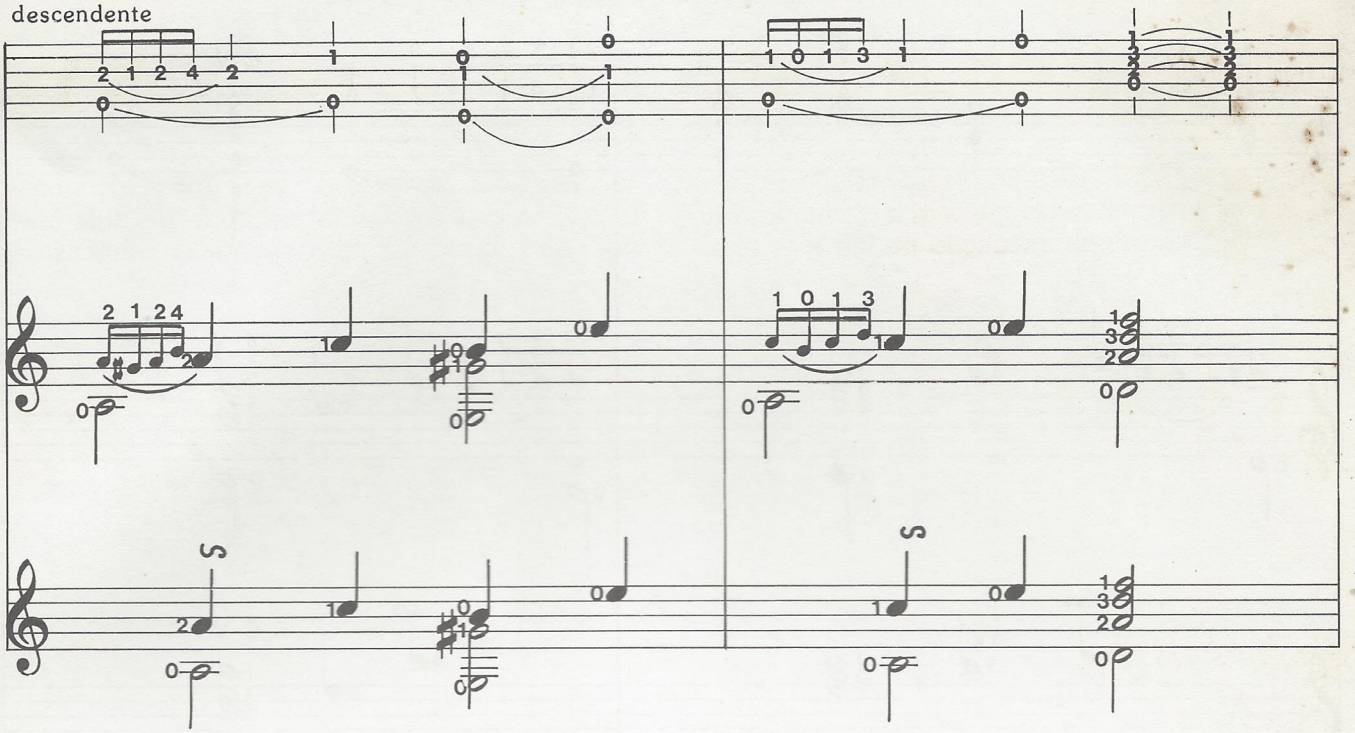
grupeto

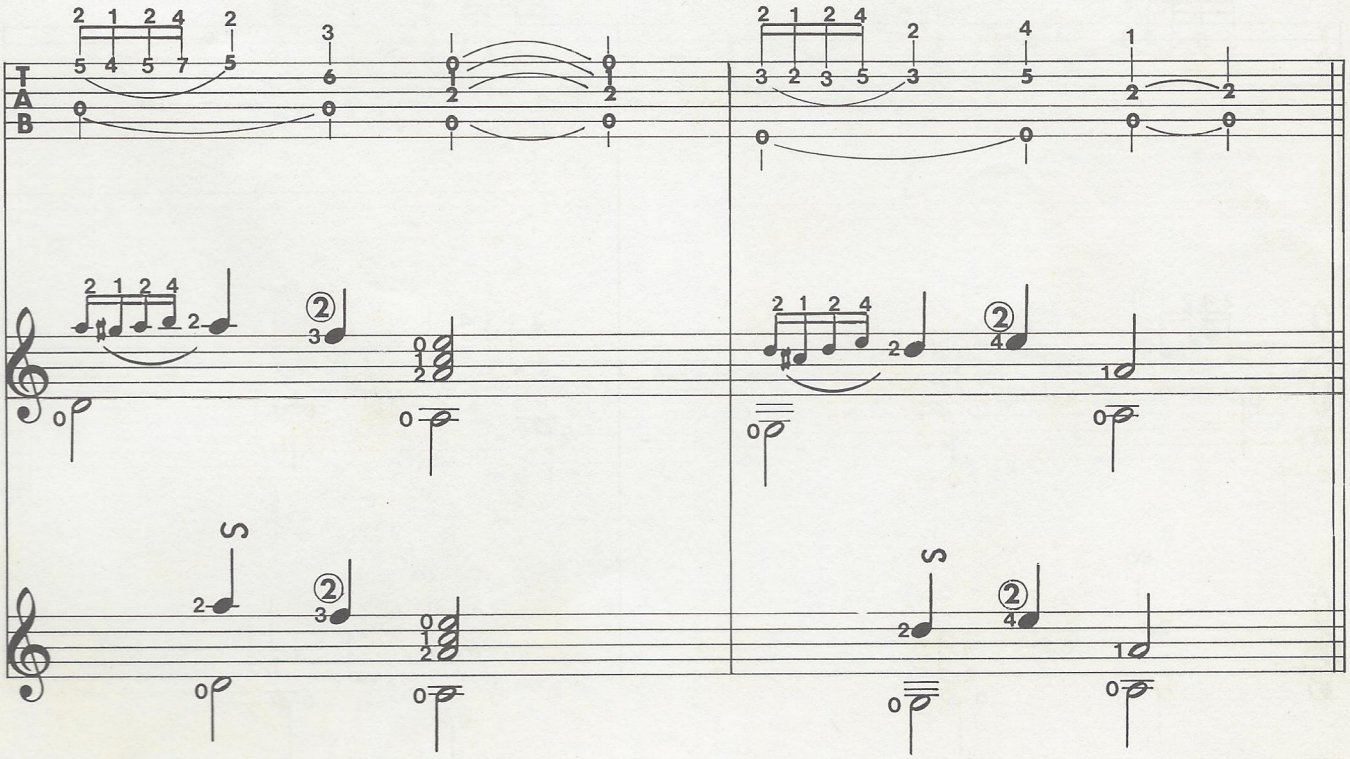
ascendente

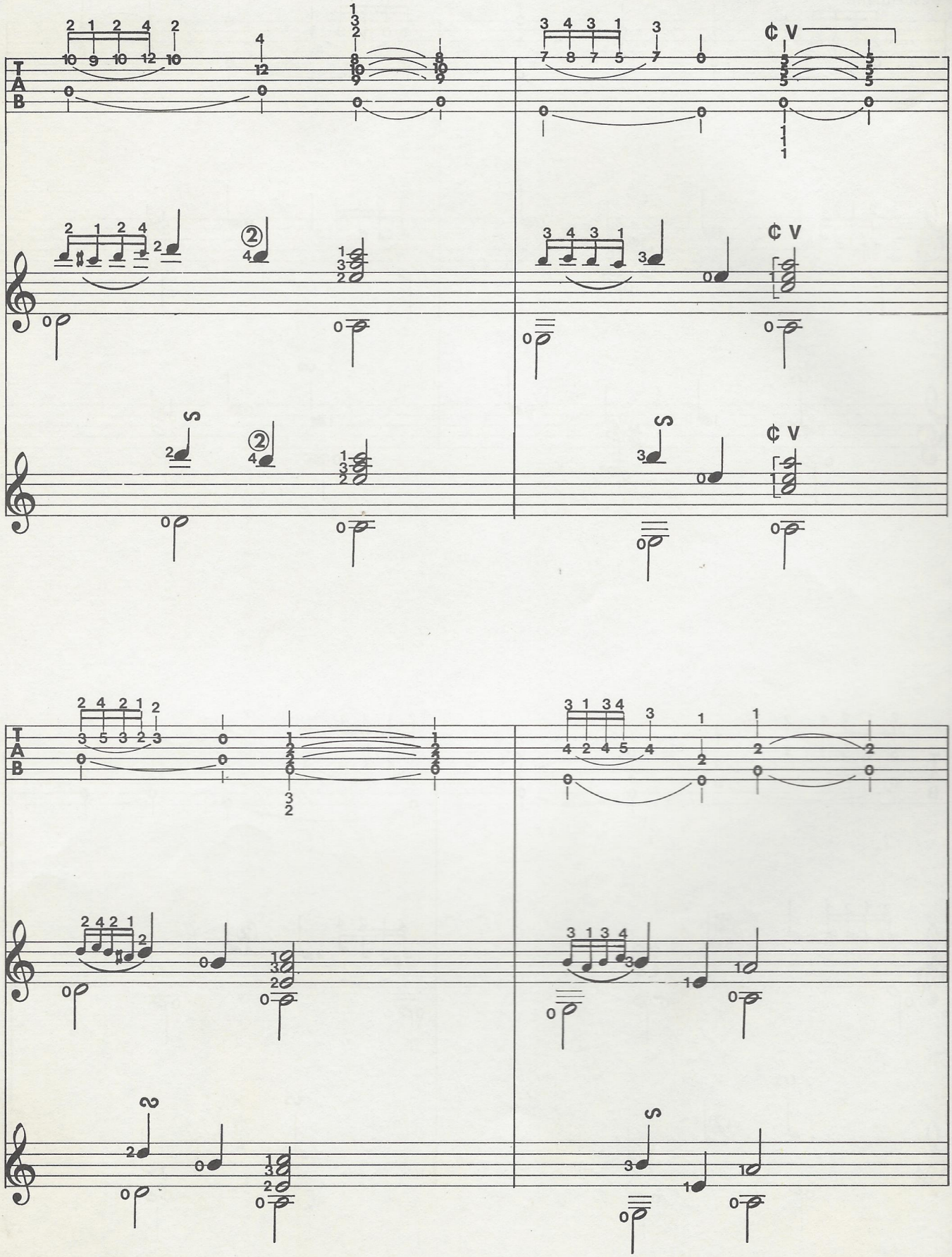


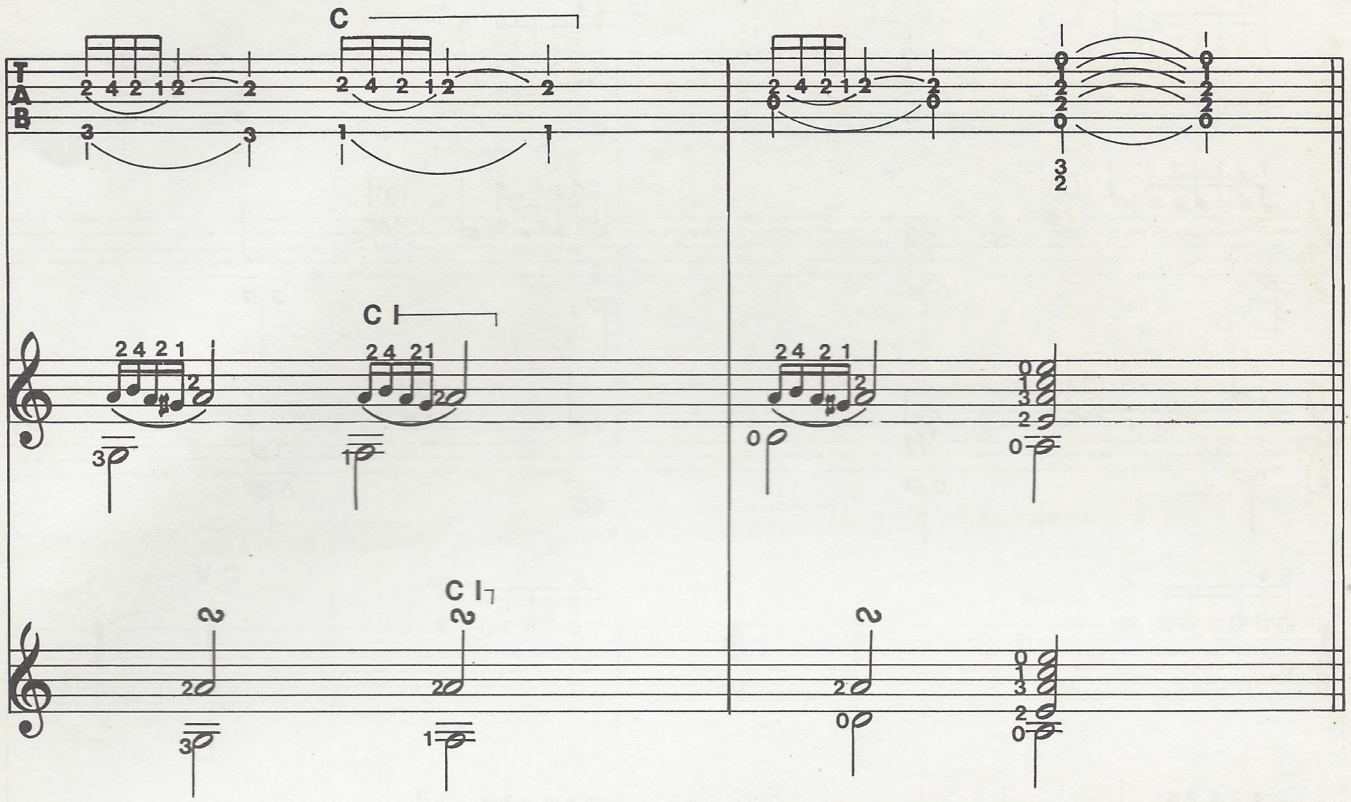


descendente

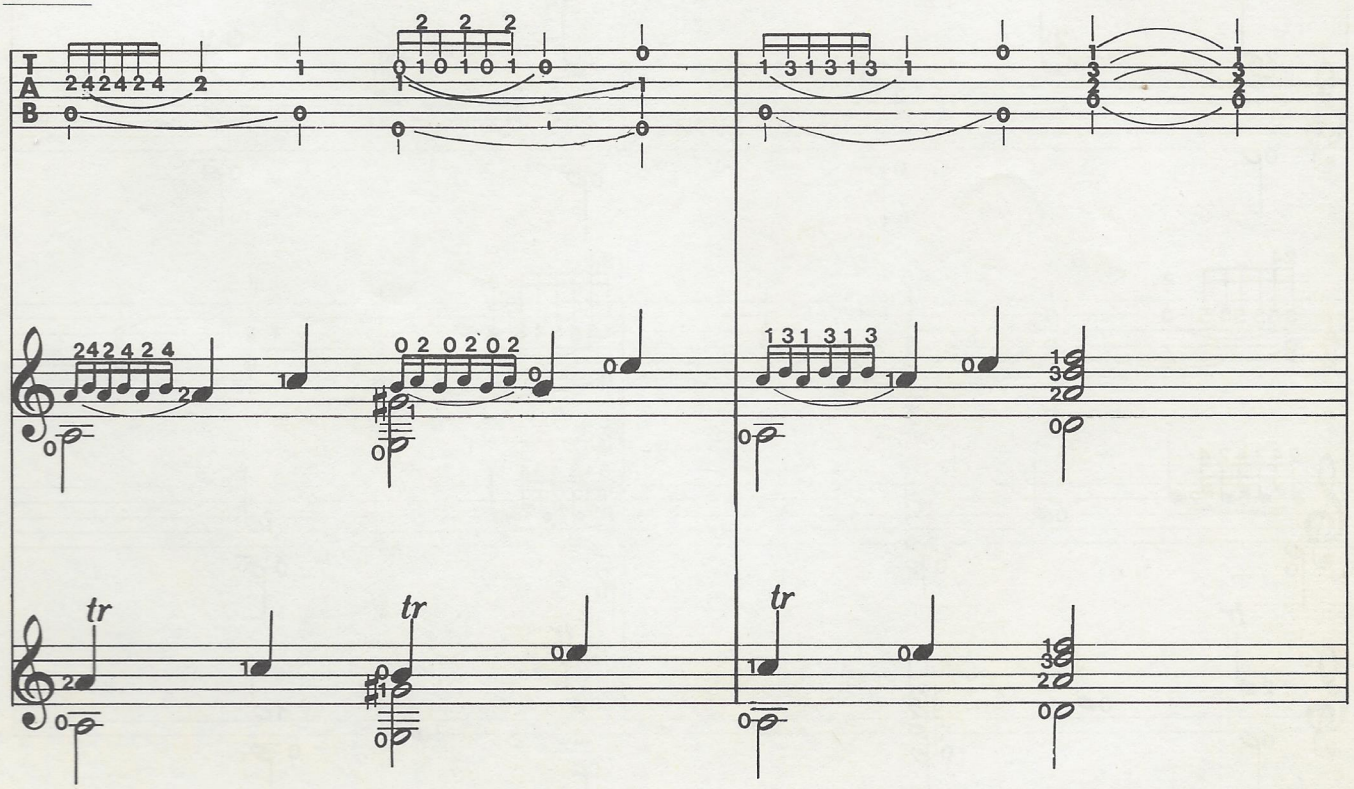


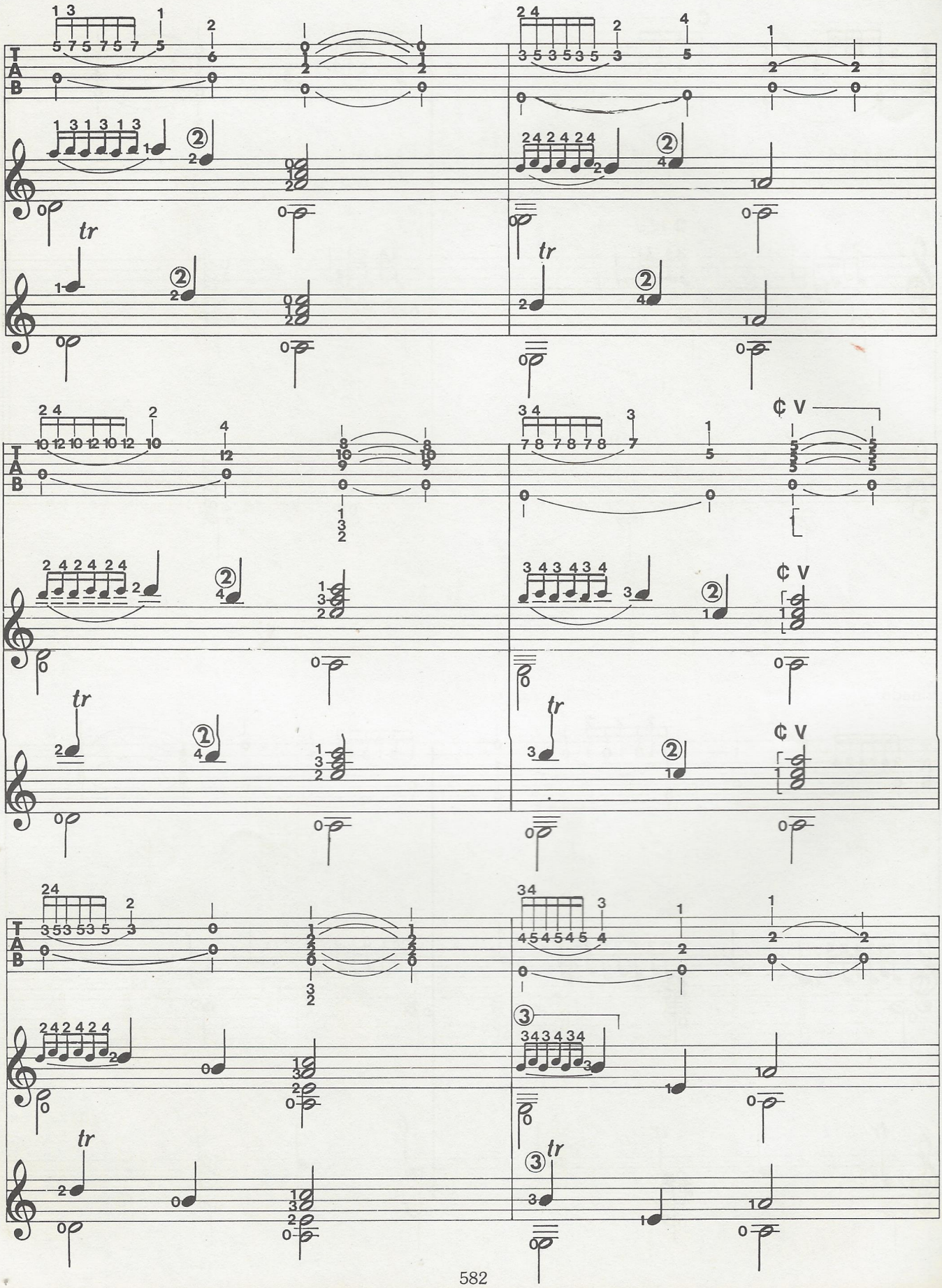


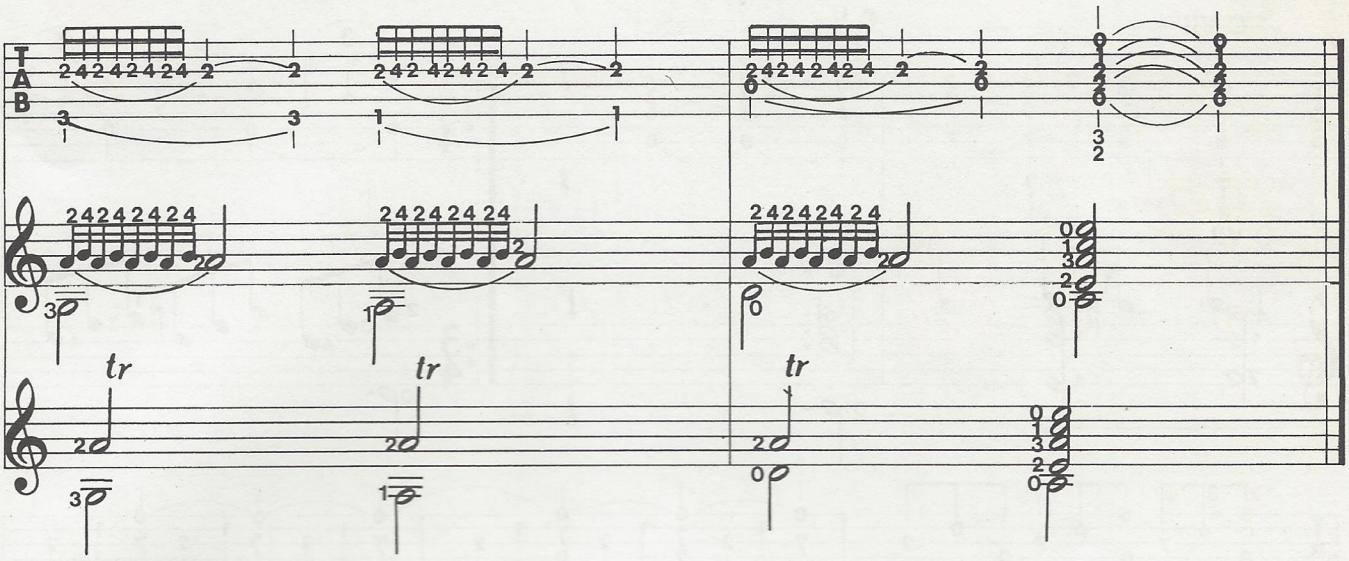

T
A
B



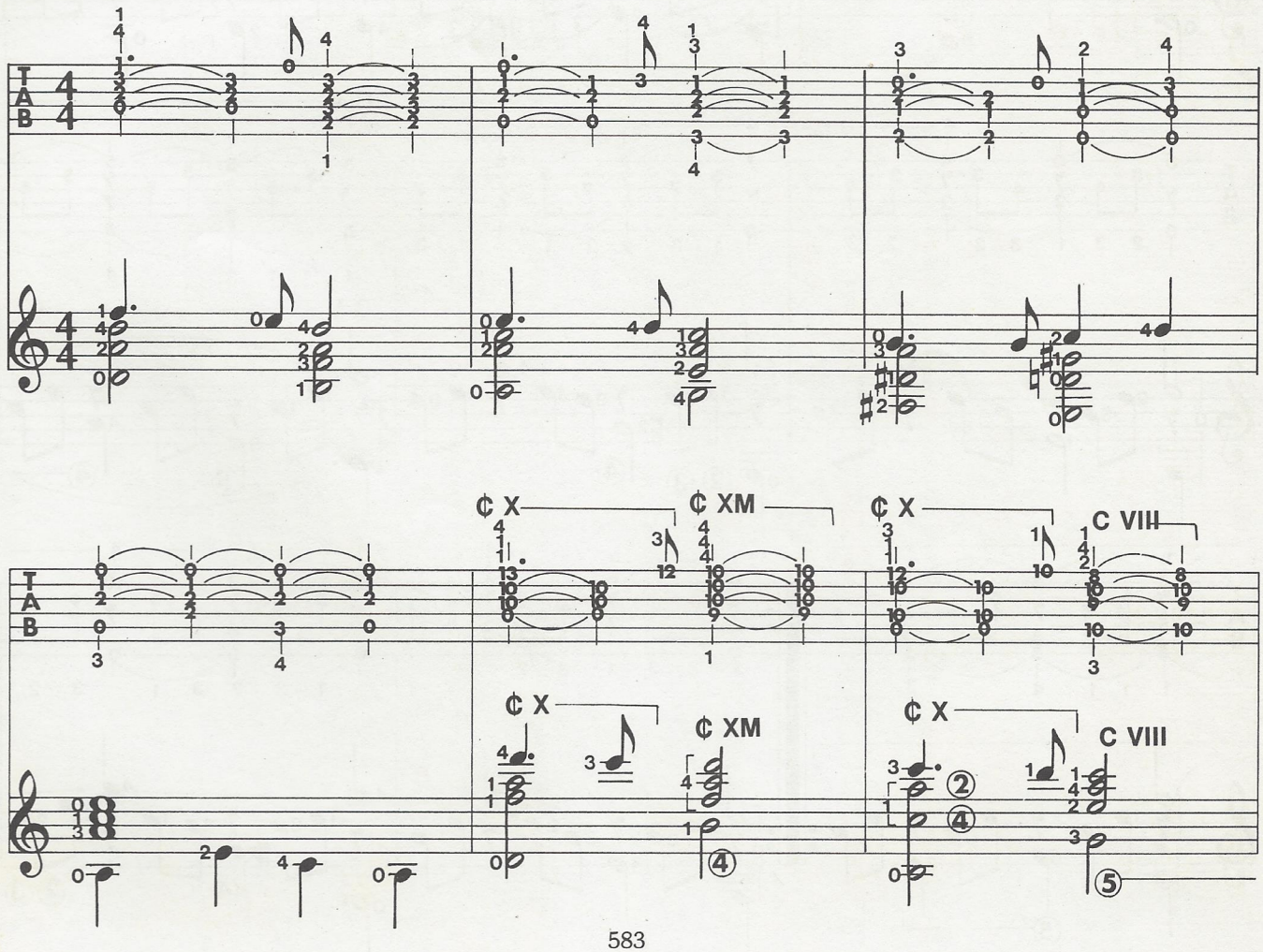
trinado

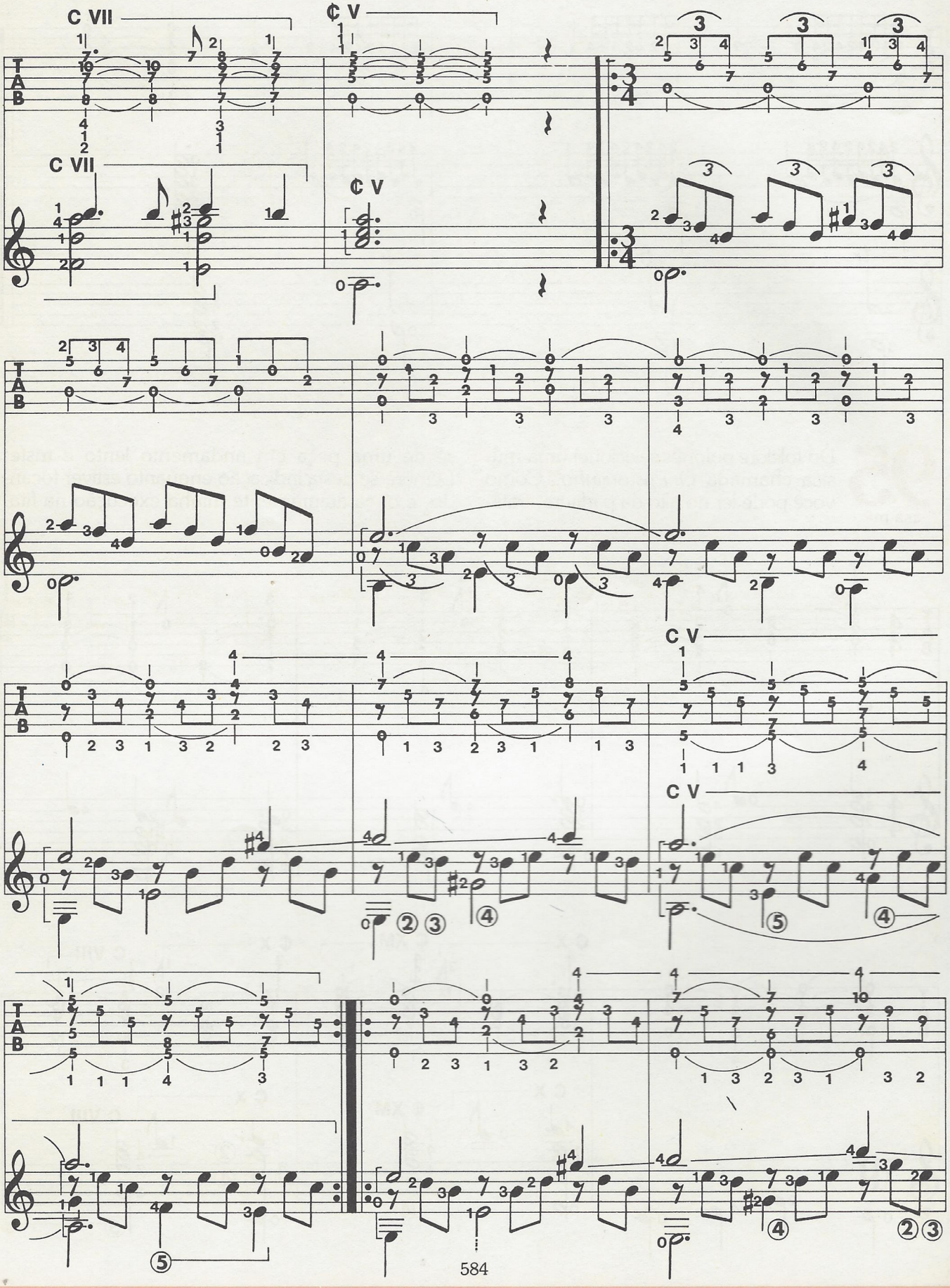


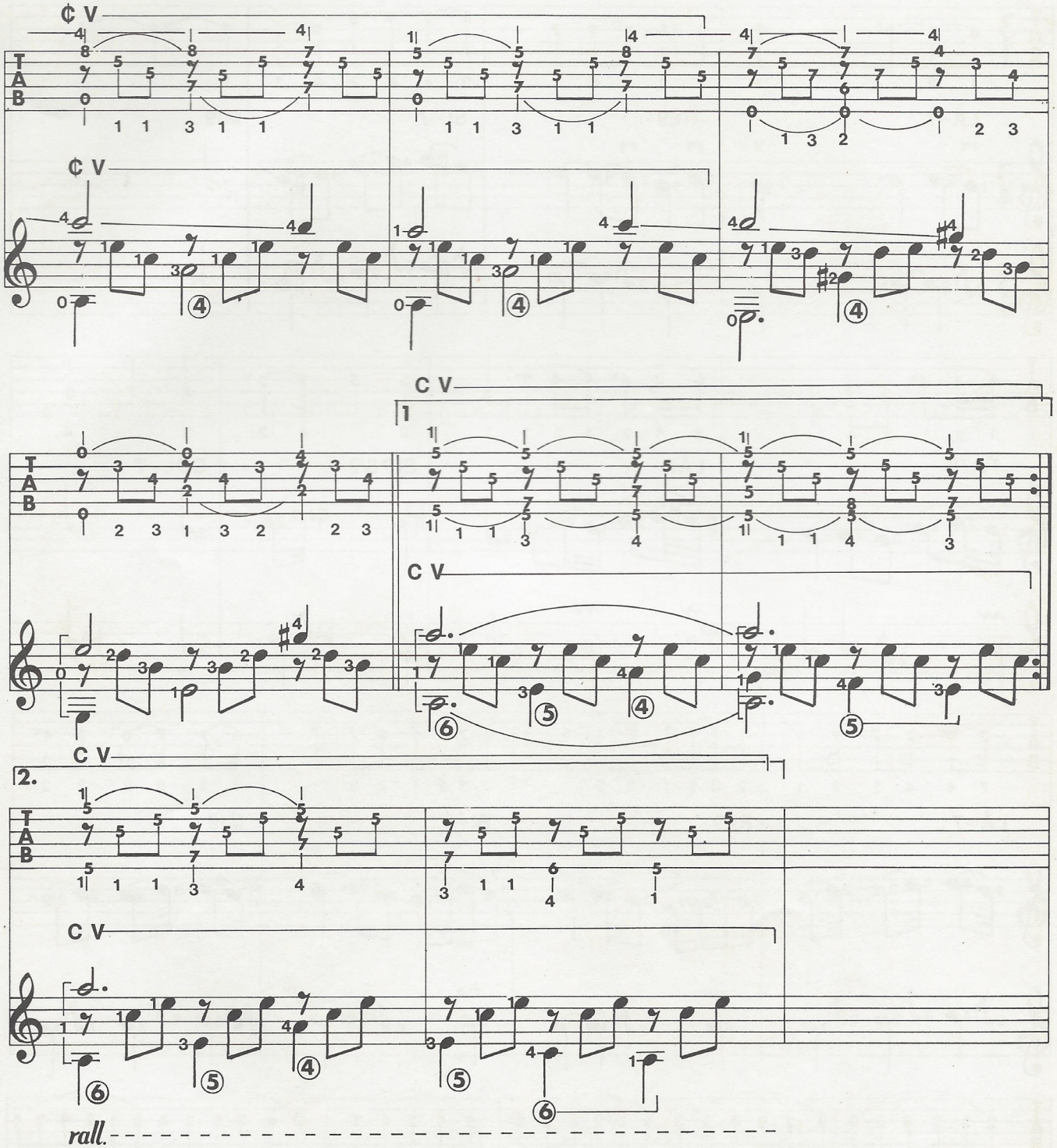

T
A
B
tr



95 Do folclore polonês selecionei uma música chamada *O Pastorzinho*. Como você pode ler no alto da partitura, trata-se de uma peça em andamento lento e triste. Lembre-se desta indicação enquanto estiver tocando, e ouça atentamente minha execução na fita.




C VII
C V
C VII
C V
C V
C V

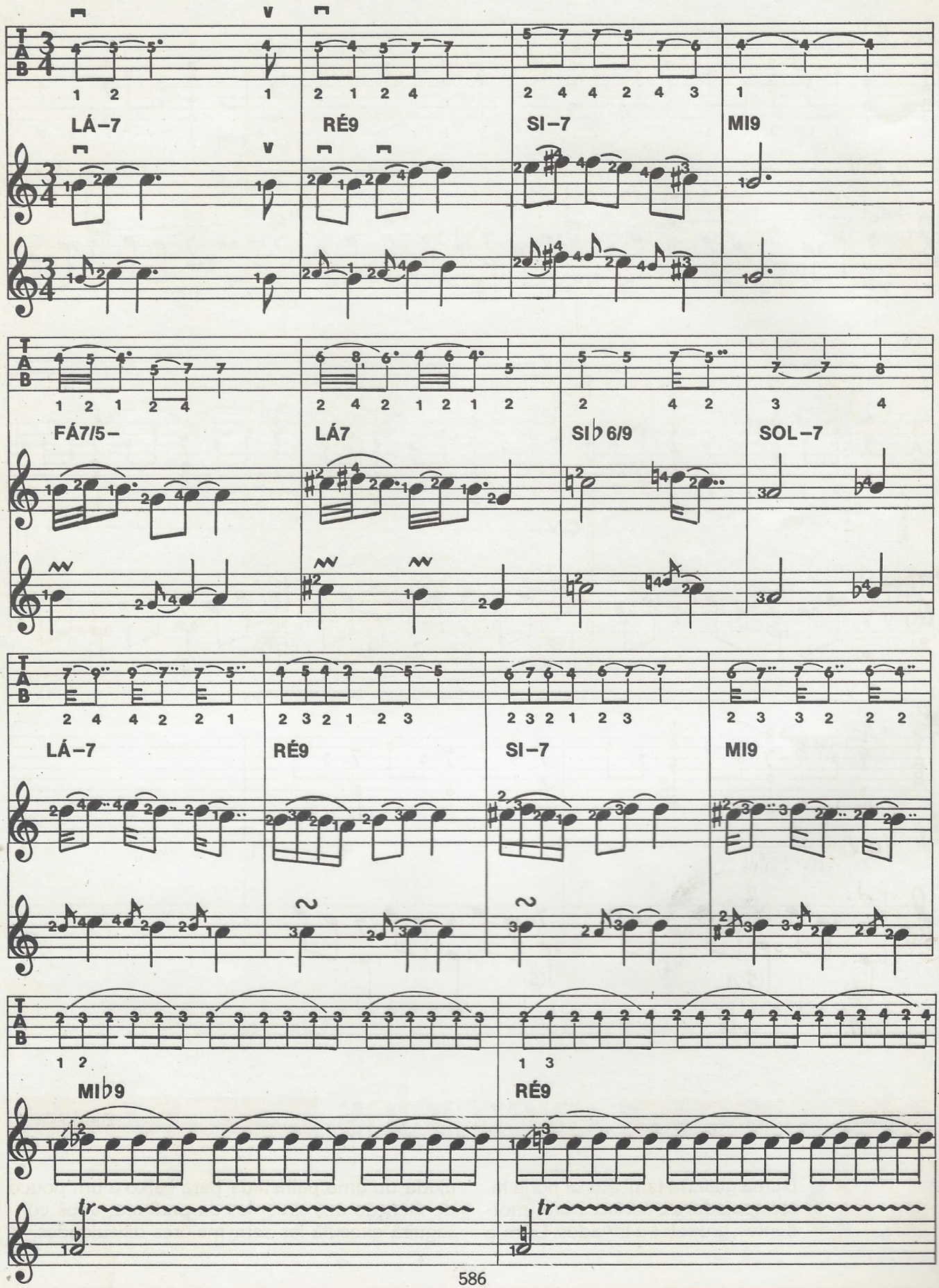


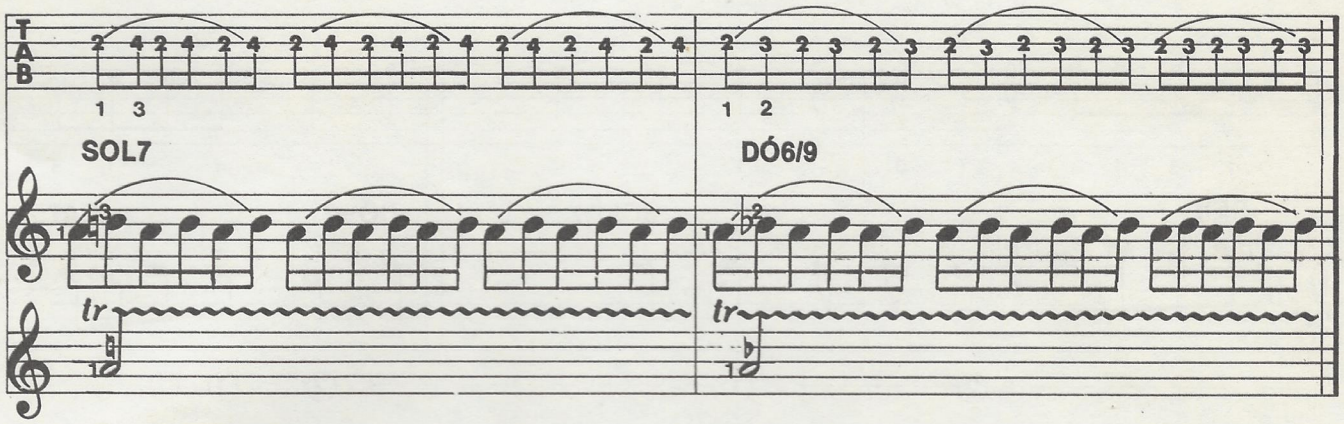
GUITARRA

exercícios

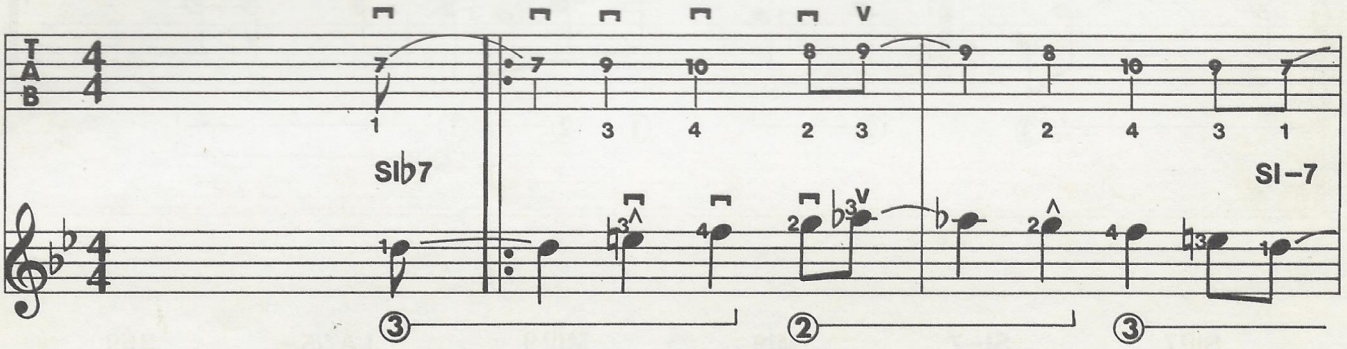
Franco Cerri

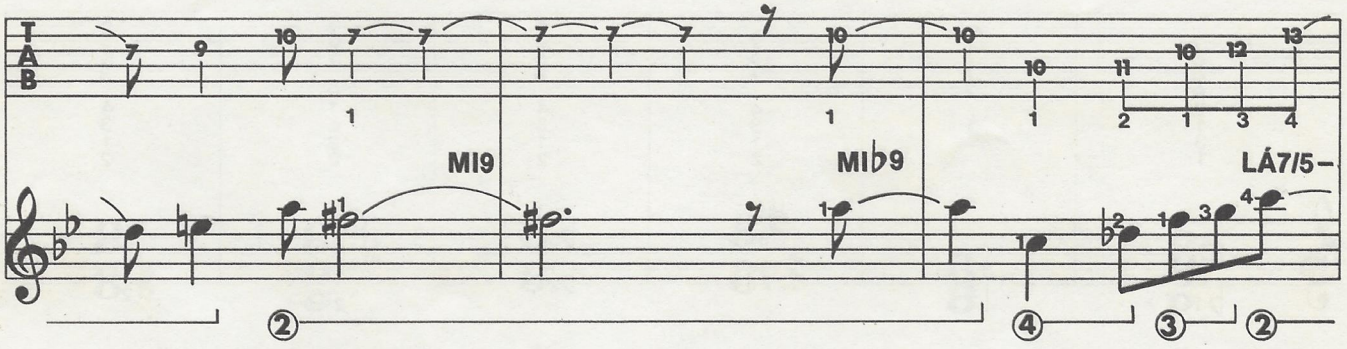
100 Numa guitarra também se pode fazer apojaduras, *acciaccature*, mordentes, grupetos e trinados. Com a ajuda de uma palhetada para baixo e um pouco de atenção aos símbolos da partitura, você conseguirá executá-los sem maiores dificuldades.

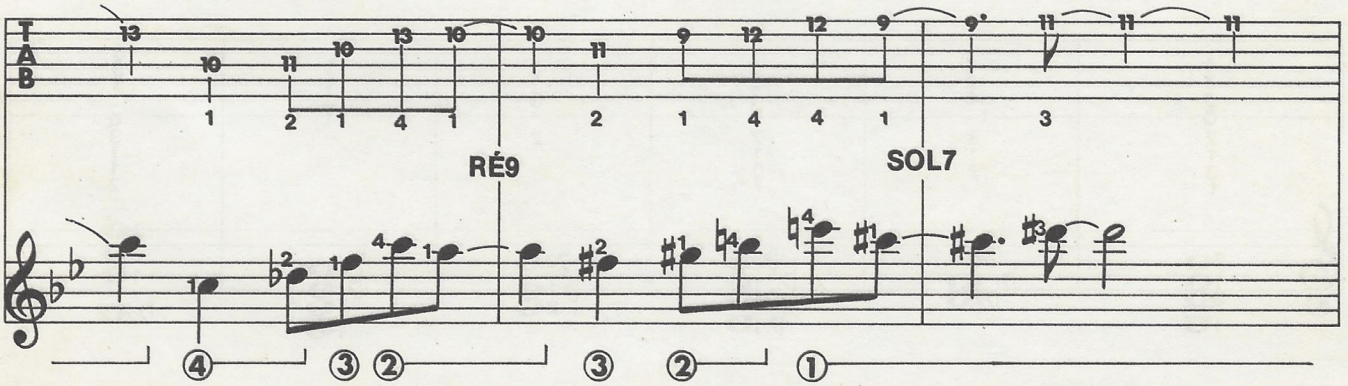

LÁ–7
RÉ9
SI–7
MI9
FÁ7/5–
LÁ7
SI♭6/9
SOL–7
LÁ–7
RÉ9
SI–7
MI9
MI♭9
RÉ9
tr
tr

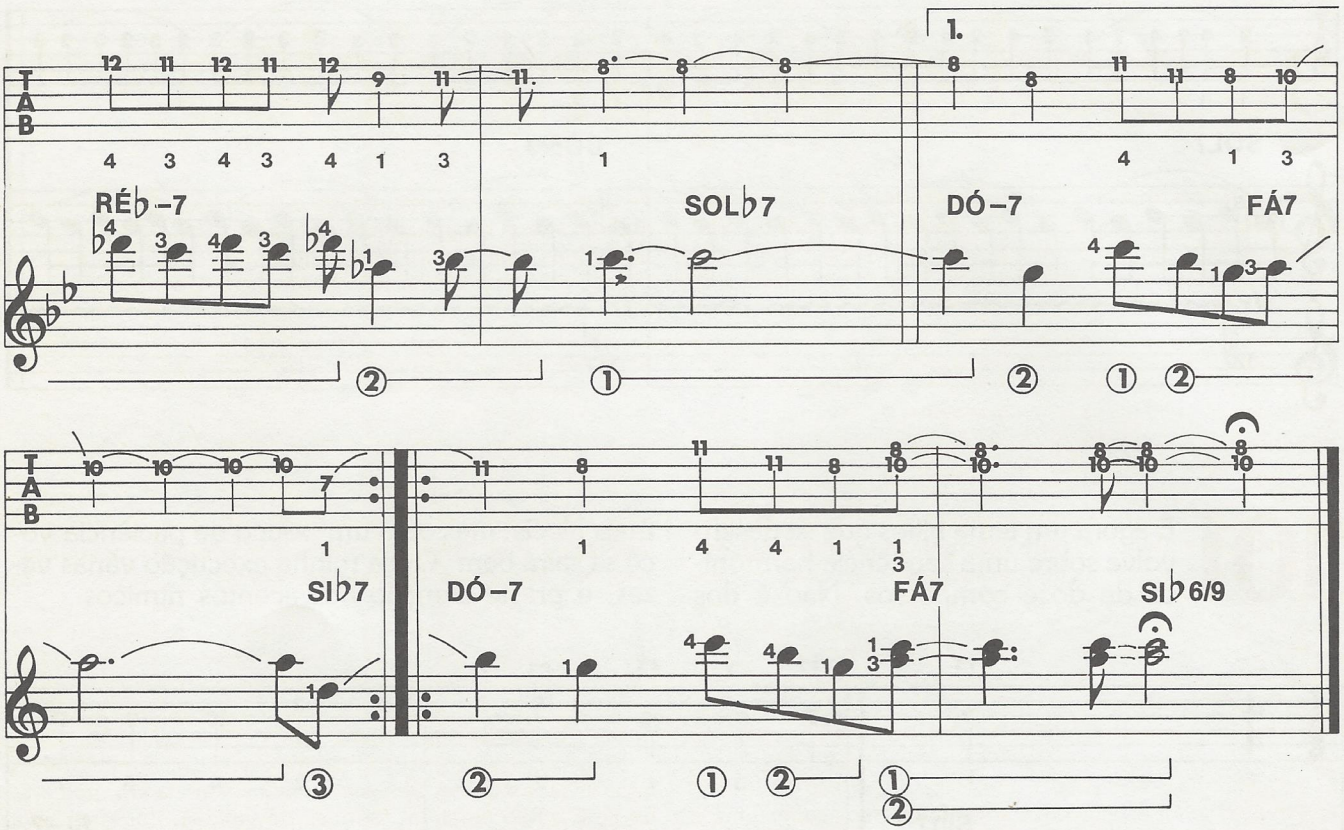


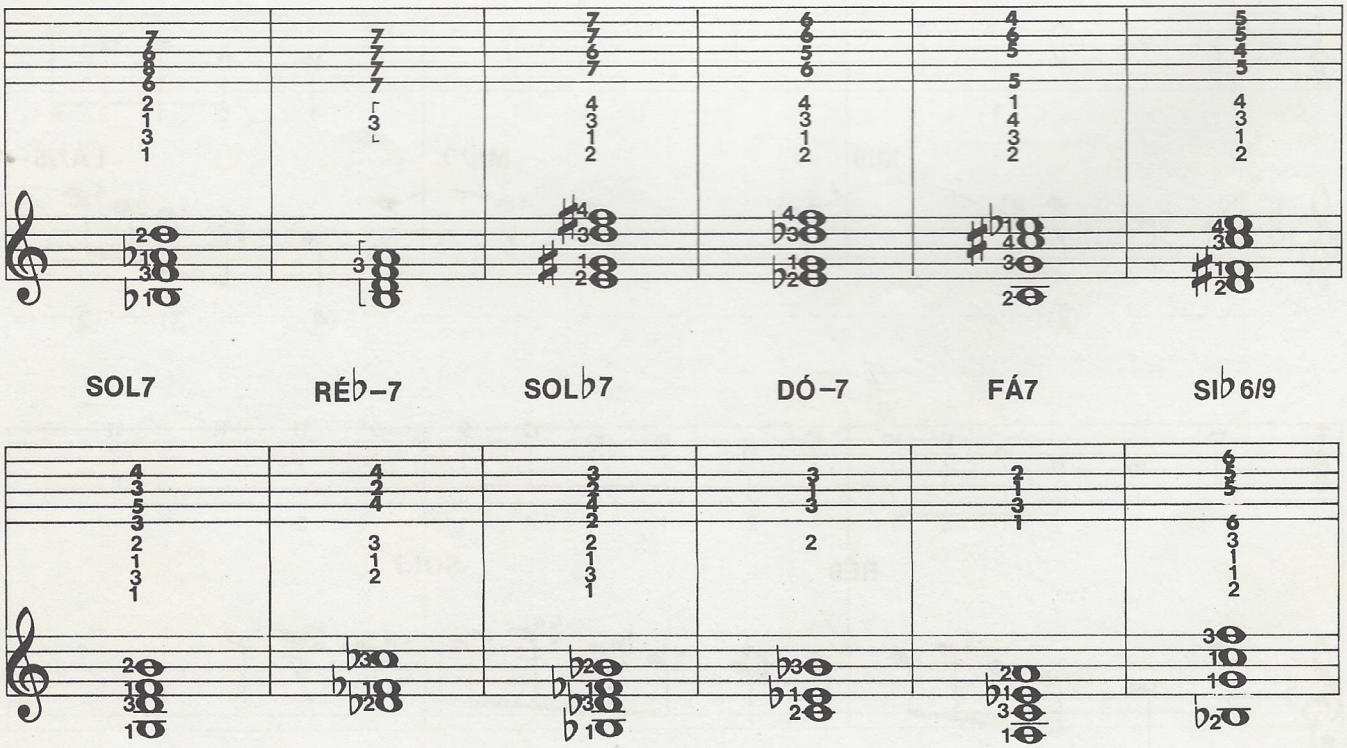
101 E agora um tema blues que se desenvolve sobre uma seqüência harmônica de doze compassos. Não é dos mais fáceis, mas com um pouco de paciência você se sairá bem. Ouça minha execução várias vezes, e preste atenção aos acentos rítmicos.








1.
RÉb–7
SOLb7
DÓ–7
FÁ7
SIb7
DÓ–7
FÁ7
SIb6/9


SIb7
SI–7
MI9
MIb9
LÁ7/5–
RÉ9
SOL7
RÉb–7
SOLb7
DÓ–7
FÁ7
SIb6/9

as madeiras para violão

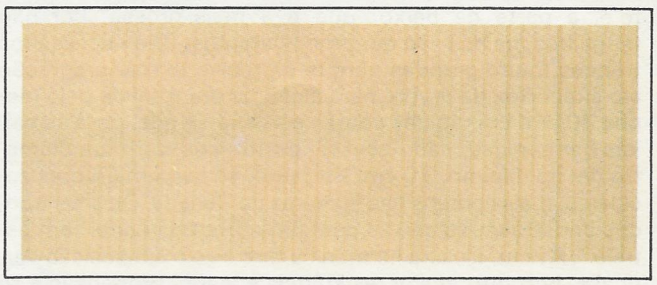
Os violões de compensado têm inúmeros pontos a seu favor: são sólidos, firmes, não sofrem com as diferenças de temperatura ou de umidade, não têm necessidade de cuidados especiais, os tampos harmônicos não racham e, em geral, não se deformam. Em suma, são confiáveis. Um único defeito: não soam.

Vamos analisar mais de perto essa afirmação um pouco jocosa e um tanto exagerada, embora corroborada pela experiência dos melhores instrumentistas. Vamos ver, antes de mais nada, como funciona a caixa de ressonância e por que o material utilizado é tão importante.

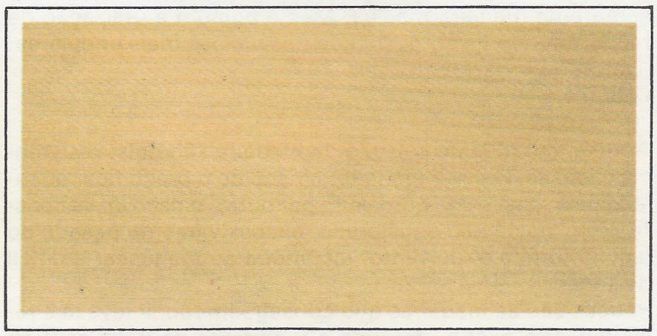
Do ponto de vista acústico, a caixa harmônica é a parte principal do instrumento. Funciona como amplificador do som, vibrando em sintonia quando solicitada pelas vibrações das cordas. Ora, nem todos os materiais têm em igual medida essa capacidade de vibrar: a experiência de séculos dos mais diversos artesãos elegeu um determinado tipo de abeto existente nas altas montanhas como o mais adequado para a caixa de ressonância dos instrumentos de cordas. Os modernos métodos de análise e investigação demonstraram que essa madeira permite uma velocidade de propagação das ondas sonoras muito elevada no sentido longitudinal, isto é, paralelamente aos veios (mais de 3000 m/seg); enquanto é muito menor a velocidade em sentido transversal (pouco além de 1000 m/seg). Essa velocidade elevada significa uma resposta muito pronta e fiel às solicitações vibratórias; assim, podemos dizer que o abeto chamado ''de ressonância'' é um ótimo amplificador das ondas sonoras. O que acontece, no entanto, com uma caixa de ressonância de compensado? Ele é constituído em geral de três folhas de resíduos de madeira, com espessura de cerca de 6 décimos de milímetro, colocadas de forma que os veios se cruzem. Isso ''compensa'', sem dúvida, as propriedades da madeira de se deformar e rachar ao longo dos veios, mas, do ponto de vista acústico, comporta diversas desvantagens. Antes de mais nada, os troncos de onde é obtido o resíduo de madeira são fervidos por várias horas a fim de serem limpos e ficarem suscetíveis ao esfarelamento. Isso provoca um enfraquecimento da fibra da madeira, que a torna imprópria para finalidades acústicas. Além disso, a colagem com os veios cruzados faz com que a propagação do som em sentido longitudinal seja bloqueada pelos veios transversais (como vimos, as duas velocidades de propagação são muito diferentes). Por fim, as camadas de cola entre as folhas ainda amortecem as propriedades acústicas. Como se vê, o que se ganhou em homogeneidade e resistência perdeu-se em maleabilidade e capacidade de vibrar.

Os violões com a caixa harmônica em compensado são, então, verdadeiros blefes? Não é bem isso: o compensado permitiu a obtenção de instrumentos com um padrão satisfatório a um preço muito baixo, o que levou a uma extraordinária difusão do instrumento. O violão entrou nas escolas e nas casas das pessoas. Junto com o toca-fita, os aparelhos estereofônicos, os *walkman* e os auto-rádios, o violão passou a fazer parte de nossas vidas, de forma imperceptível.

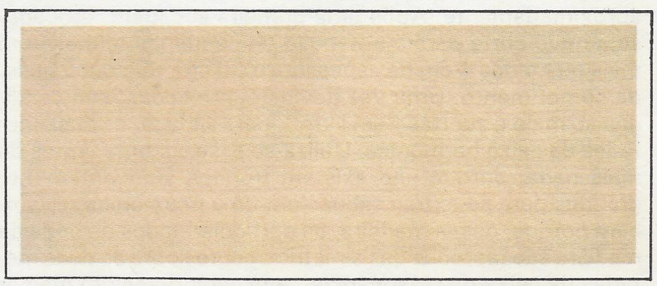
Faz pouco tempo que isso se verifica. Eu vivi o despertar desse belo período: o final dos anos 50, com o rock de Elvis Presley, Paul Anka, passando pelos anos 60, com os Beatles, Bob Dylan até as grandes esperanças de 1968 e do início dos anos 70. Eu toquei todas as músicas deles — para amigos e profissionalmente também. E muitas e muitas vezes, só para mim mesmo. Ainda me surpreendo ao observar quantos jovens tocam bem violão. Fico muito contente e até mesmo comovido, porque a música é a arte de suas vidas. Dá para perceber e sinto como se isso fosse também um pouco por mérito de minha geração. Para nós não aconteceu exatamente assim: a música ainda era uma arte de elite e não existiam fábricas de violões. Por isso, viva o compensado e os violões em série! Mas, quando se atinge certo estágio e se quer um instrumento adequado, que responda bem ao toque e com uma gama de variações de volume, timbre e expressão, então é hora de se preocupar com a madeira. É a partir de uma boa seleção da madeira que depende a qualidade do instrumento. Um bom violão necessita de pelo menos quatro tipos diferentes de madeira para adaptar-se a quatro funções diversas: um para a caixa de ressonância e a estrutura interna da caixa; outro para



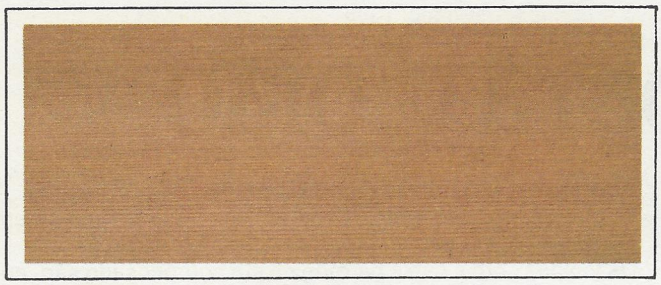
abeto



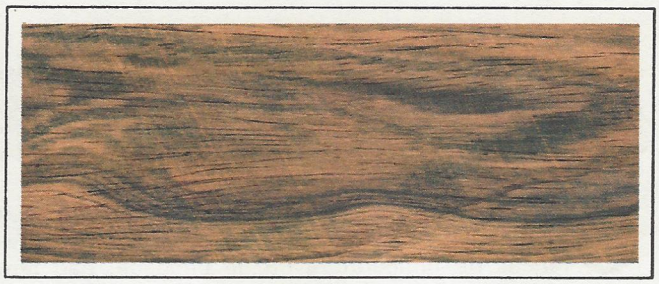
cipreste



bordo-jaspeado

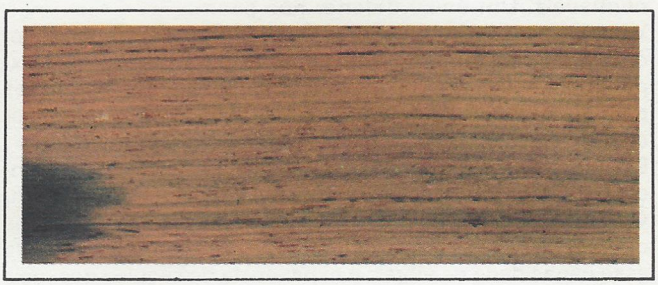


cedro-canadense



jacarandá

palissandra-indiana



palissandra-brasileira

as laterais e o fundo; um terceiro para o braço; e um quarto para a escala e o cavalete.

A caixa harmônica

Já nos referimos às virtudes de ressonância do abeto. Outra madeira muito utilizada nos violões clássicos é o cedro-canadense. Essa madeira é particularmente apreciada por sua leveza, pelo tom escuro muito bonito e porque seca mais rápido que o abeto. Mas a principal característica, que muitas vezes torna o cedro-canadense preferível ao abeto, é a disponibilidade de árvores muito antigas e, portanto, muito grandes. Isso permite obter caixas com veios regulares e espessos, aspecto considerado importante do ponto de vista estético e também — talvez sem razão — acústico.
Para a fabricação de violões utiliza-se o pé dos troncos, isto é, a parte de baixo, que é a mais grossa. Por não ter galhos, os nós são quase inexistentes. São necessários troncos muito grandes porque é preciso extrair o coração e o subcórtex da árvore para alcançar um total de pelo menos 30 cm. Em rápidas contas percebe-se que, para as caixas harmônicas, são necessários troncos com um diâmetro de, no mínimo, 70 cm. Portanto, só servem árvores seculares, mais comuns nas florestas do Canadá. De seus troncos constróem-se caixas com um corte chamado ''em estrela''. Assim, a caixa harmônica terá o veio em posição vertical e, portanto, maior resistência e menor propensão a se deformar.
Com esse primeiro corte obtêm-se tábuas com espessura de alguns centímetros e com dois metros de comprimento, aproximadamente. Após uma primeira secagem, procede-se a novo corte para a obtenção de pequenas tábuas com mais ou menos 1 cm de espessura e 50 cm, ou pouco mais, de comprimento. Uma vez devidamente secas, são divididas ao meio e abertas ''em livro'', para se fazer as duas metades da caixa harmônica. Utiliza-se esse sistema, antes de mais nada, porque não existem troncos suficientemente grandes para se extrair tábuas em uma peça única. E também porque, dessa maneira, as particularidades da peça de madeira são reproduzidas simetricamente sobre as duas metades da caixa de ressonância, conseguindo-se um melhor equilíbrio estático e acústico.

Mas voltemos aos tipos de madeira. Eu, pessoalmente, prefiro o abeto, cuja aparência não é tão impecável e, talvez no início, não seja tão bom em termos acústicos quanto o cedro. Mas seu desempenho melhora com o passar do tempo, com o uso, muito mais do que acontece em geral com os violões com caixa de cedro.

Laterais e fundo

Para essas partes do violão é preciso uma madeira de características bem peculiares. A caixa deve vibrar. O som produzido e amplificado pela caixa requer uma resposta pronta, imediata. É necessário um material rijo, mas não amorfo, uma madeira que canta. Um tipo se sobressai: o jacarandá.
Infelizmente é quase impossível consegui-lo na Europa, pois há quase vinte anos o Brasil fechou as exportações dessa madeira, muito apreciada também para trabalhos de marcenaria. O jacarandá tornou-se raro mesmo aqui no Brasil. E na Europa não é mais encontrado. Muitas outras madeiras, porém, prestam-se para as laterais e o fundo: o bordo-jaspeado, a palissandra-indiana, o *padouk* (amboína), o cipreste, o mogno. Cada uma tem características próprias, o que resulta em instrumentos com peculiaridades timbrísticas distintas. De qualquer forma, é preciso dizer que, do ponto de vista do rendimento acústico, o mais importante mesmo é o tampo harmônico: a participação do fundo e das faixas laterais é mínima. Um instrumento de concerto será sempre de madeira maciça. Mas é comum a utilização de faixas e fundo de compensado nos violões mais populares.

O braço

Aqui os critérios de seleção da madeira são dois: resistência e leveza. Há, por um lado, o risco de o braço ficar abaulado pela tensão das cordas. E, por outro, o risco de se construir um violão não equilibrado, excessivamente pesado do lado do braço e, portanto, incômodo de manusear e difícil de tocar.
Poucas são as madeiras que conseguem reunir leveza e resistência: a minha preferida é o cipreste da Itália central: muitos artesãos utilizam o cedro de Honduras, excelente;

boa também é a cerejeira; um pouco pesados mas resistentes são o mogno e o bordo. A escolha da madeira do braço é também estética, isto é, feita em função da cor: num violão com faixas e fundo de bordo, o braço também deverá ser dessa madeira; se no entanto, faixas e fundo forem de jacarandá, o melhor será fazer o braço de cedro ou mogno. Detalhe importante na madeira utilizada no braço é o corte para a obtenção do veio vertical, que torna máxima a resistência e mínima a tendência à torção. Muitas vezes, diferentes ripas de madeira (até mesmo de madeiras diferentes), todas com veio em sentido vertical, são coladas de forma a se obter um braço em que a tendência à deformação de cada ripa seja dificultada pelas outras.

Escala e cavalete

Para a escala as alternativas são ainda em menor número: tradicionalmente utiliza-se o ébano-negro, dito africano. É sem dúvida a melhor madeira, mas, por ter se tornado muito rara — e cara —, muitas vezes é substituída pelo ébano-de-macássar, asiático, duro como o primeiro, mas com veios cinza ou marrons; usa-se ainda a palissandra-indiana, cuja dureza é, porém, menor. O principal requisito da madeira para a escala é a dureza e densidade. Dureza, para resistir ao uso, à fricção das cordas e ao suor das mãos; densidade, para permitir um bom encaixe das barrinhas metálicas dos trastos. Para o cavalete costuma-se utilizar a mesma madeira da escala: as exigências são as mesmas e, esteticamente, o efeito é agradável.

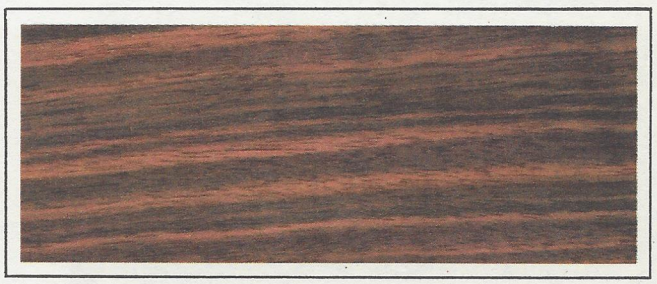
Se a finalidade é decorativa, outras madeiras são também utilizadas na fabricação de violões. Os filetes que contornam as laterais e as bordas da caixa de ressonância e do fundo, os ornamentos em torno da boca, a folha de revestimento da cabeça, a decoração do fundo e do cavalete são detalhes que ficam por conta da fantasia e do gosto dos fabricantes. Utilizam-se o vermelho do padouk, o amarelo do limão, o negro do ébano, o branco do buxeiro, o roxo da palissandra, o tom escuro da nogueira, o rosa matizado do pau-rosa, o branco cambiante do bordo-jaspeado.

Último aspecto — muito importante, aliás — é a secagem da madeira. Como bem sabem os marceneiros mais antigos, para que a madeira maciça alcance um mínimo de estabilidade, deve-se aguardar diversos anos após o corte, diversas estações. A madeira incha com a umidade, encolhe com o clima seco, sente o vento, o sol, recurva-se, dobra-se, cede e racha nos pontos de menor resistência, perde gradativamente seu conteúdo de água e, finalmente, está pronta para o uso. A secagem natural deve ser conduzida com cuidado, em local protegido, com boa circulação de ar. Já há algum tempo é comum a secagem artificial, em forno. Mas, para a fabricação de instrumentos de cordas, as desvantagens são grandes: a madeira fica mais frágil, pois o processo é por demais rápido, concentrado num período excessivamente curto, enquanto a secagem natural permite uma adaptação gradativa, com muitas variações e alternâncias de temperatura. No que se refere ao abeto da caixa de ressonância, a secagem em forno provoca a brusca desidratação dos canais resiníferos que o constituem, canais estes que, ao que parece, têm função acústica nada desprezível. Já com a secagem natural as substâncias voláteis se evaporam pouco a pouco, deixando os canais em condições de participar do fenômeno vibratório.

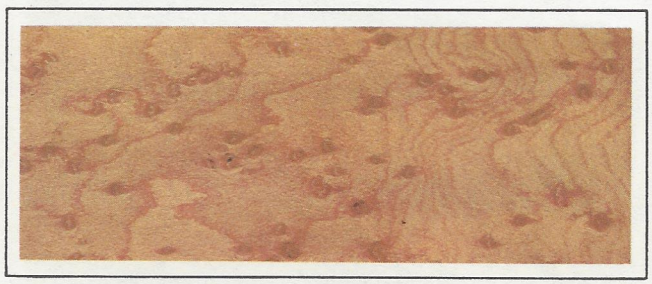
Em suma, para fabricar instrumentos musicais é necessário muita paciência: as soluções mais cômodas e rápidas nunca levam aos resultados esperados. De resto, parece-me que essa conclusão vale não apenas para a construção de instrumentos, mas também para qualquer outro campo da atividade humana.

Marco Cavedon

mogno



ébano-de-macássar



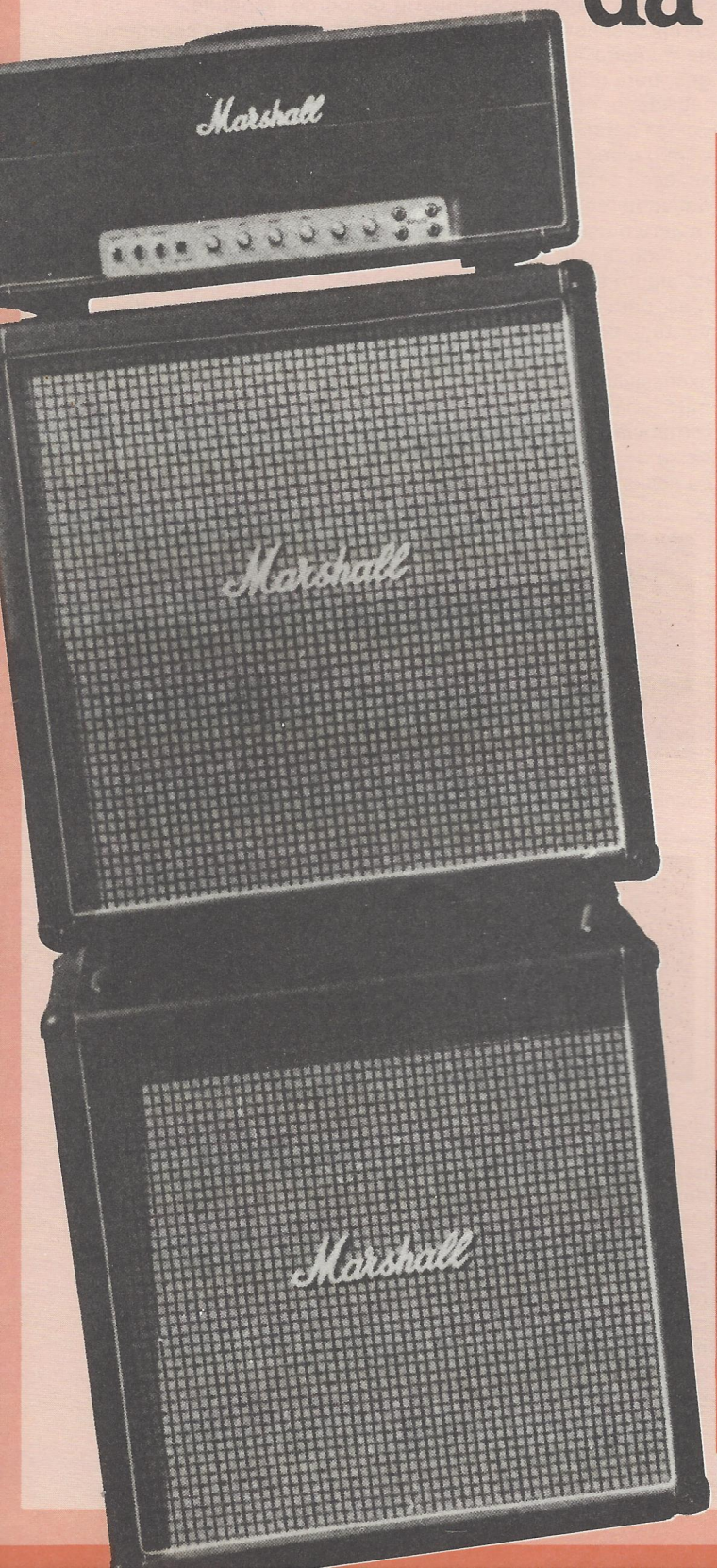
bordo-americano

ébano

padouk

Fotos de Piero Bagozzi, Arquivo Fabbri.

a amplificação da guitarra jazz

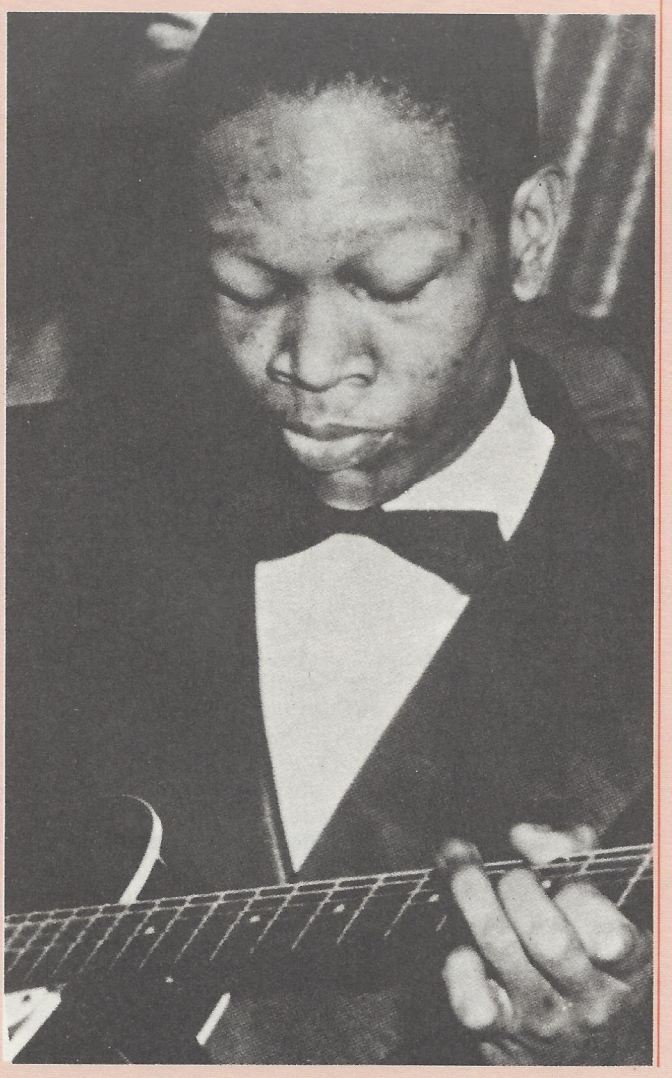


A guitarra impôs-se no *jazz* em sua forma acústica (violão), embora tocada com palheta, que permite melhor uso dos acentos rítmicos e dá mais volume às notas. Estamos nos anos 20 e os fabricantes se empenham em satisfazer as exigências de maior sonoridade por parte dos músicos: assim, elimina-se a abertura central da versão clássica para imitar a aparência do violino com dois "f" nos lados das cordas, enquanto a caixa torna-se mais sólida e robusta.

Todos os esforços visavam elevar o solo da guitarra ao mesmo nível do de outros instrumentos, como o piano e o saxofone. A primeira amplificação da guitarra foi praticamente igual à do contrabaixo: um microfone envolto em um pano e colocado no cavalete do instrumento ou, no caso da guitarra, no ressoador. O ressoador, por sua vez, era uma espécie de megafone colocado diante do estandarte e representou mais uma tentativa de se amplificar o som da guitarra. Na época, de fato, as execuções ao vivo eram o único meio de sobrevivência dos músicos e, nesse contexto, o violão não conseguia impor sua voz. O microfone introduzido no instrumento ou colocado o mais próximo possível não resolvia o problema, pois, ao ultrapassar um determinado nível, entrava em ressonância e o barulho praticamente anulava qualquer outro som. Já era evidente, àquela altura, que o melhor meio de amplificação deveria ser colocado diretamente sobre a guitarra. E alguém pensou que a amplificação tinha de funcionar exatamente como os toca-

À esquerda, um amplificador Marshall de duas caixas; acima, um amplificador Gibson de 1959; na página ao lado, Charlie Christian com uma guitarra Gibson ES 150.

discos e colocou cabeçotes de gramofone sobre a caixa do instrumento.
O problema ainda não estava resolvido, mas a criação do *magneto* estava próxima. O autor e construtor do primeiro magneto, isto é, do captador magnético (universalmente chamado de *pick up*) é algo muito controvertido: a casa Rickenbacker reivindica para si esse feito, mas os músicos citaram muitas vezes nomes de técnicos que haviam chegado à mesma solução nos primeiros anos 30.
O *pick up* consiste numa barra magnética envolta em finíssimo fio de cobre. As vibrações das cordas alteram o campo magnético do ímã e o cobre transmite essas alterações ao amplificador sob forma de corrente elétrica de baixa tensão. Disso resulta a amplificação do som original misturado às imposições timbrísticas do próprio procedimento.
A princípio, o magneto consistia numa única barra; depois, pensou-se em fazer seis pequenos magnetos, um para cada corda. Isso permitiu regular a distância de cada ímã em relação à respectiva corda, de modo a se equilibrar o som do conjunto. A primeira guitarra que polarizou o magneto foi a Gibson ES 150, que ainda hoje tem seus admiradores, pois era o instrumento tocado pelo mítico Charlie Christian.

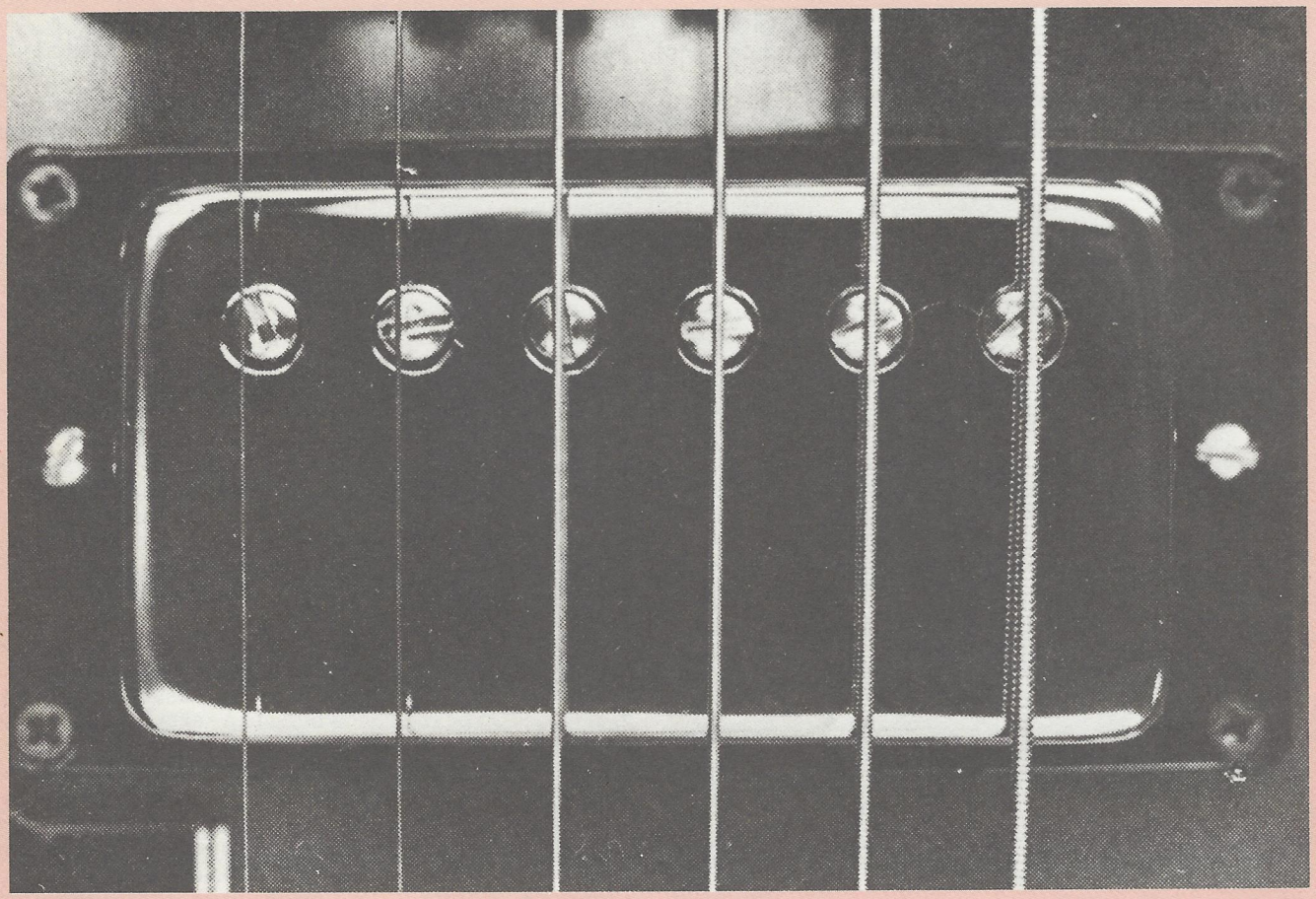


As conseqüências

A amplificação da guitarra destacou uma série de detalhes que na guitarra acústica tinham um papel marginal. Por exemplo, a palheta: no início, provavelmente, os diferentes tipos de palheta eram condicionados pela diferente capacidade dos dedos dos instrumentistas ou pela diferente sonoridade instrumental. Mas, com a amplificação, ela ganhou importância na constituição do som. Assim, alguns instrumentistas começaram a utilizar palhetas muito duras para ter um ataque mais preciso, enquanto outros preferiam a palheta que escorregava sobre as cordas, suavizando o som. E havia outros recursos. Wes Montgomery, por exemplo, utilizava o polegar como se fosse uma palheta, pois, mesmo reconhecendo que as notas resultavam menos claras e o fraseado mais lento, argumentava que o som obtido desse modo tinha a cor e o calor que ele desejava. Em conseqüência disso, toda uma geração aprendeu a usar o polegar em vez da palheta. Outro detalhe destacado pela amplificação foram as próprias cordas. E aqui também a escolha dos guitarristas seguiu as mais diversas orientações. Alguns exemplos: à pergunta habitual a respeito do tipo de cordas que utiliza, Kenny Burrell respondeu: ''Uso as d'Angelico tipo leve, com superfície lisa, exceto a segunda e sexta cordas, que prefiro do tipo regular, pois acho que o tipo leve dessas duas cordas é pouco controlável''. Já Chuck Wayne usa o tipo regular da terceira à sexta e o mais pesado para as duas primeiras.
Mas todas essas considerações vão ao infinito quando se fala em amplificadores. Permitem até definições bem-humoradas como, por exemplo, esta a respeito do guitarrista *jazz*: ''é um guitarrista elétrico sempre insatisfeito com seu amplificador''. O problema parece pequeno diante da ampla variedade de produtos que o mercado oferece. Mas as coisas mudam de figura se considerarmos que o resultado sonoro de uma execução depende desse aparelho.

Uma escolha difícil

Antes de mais nada é preciso escolher entre o amplificador de válvulas e o transistorizado. Este segundo tipo permite uma razoável redução das despesas nas produções em série e também das dimensões do equipamento, mesmo quando a potência do sistema é enorme. Um amplificador para guitarra faz o sinal vindo dos magnetos atravessar dois estágios de potenciamento (pré-amplificador e amplificador final), aproveitando a energia elétrica recebida do exterior. O sinal, assim, torna-se tão alto a ponto de movimentar a bobina de um alto-falante em forma de cone. Ambos os tipos de amplificador são construídos com base nesse procedimento, mas diferem no rendimento. Por isso, quase todos os guitarristas *jazz* preferem os amplificadores de válvulas (*tube amp*) aos transistorizados (*solid state*).
Os músicos costumam falar em som ''frio'' ou em outras qualificações semelhantes, mas Giulio Onetti, em seu *Manual da Guitarra Elétrica*, destaca que as técnicas refinadas de transistores adaptam-se muito mal à guitarra elétrica, pois o magneto é um adaptador grosseiro e envia um sinal extremamente confuso e cheio de interferências. E mais: na maior parte dos casos, o mesmo sinal é potente demais para pilotar com correção um pré-amplificador e um amplificador de alta qualidade. Onetti acrescenta ainda que mesmo o sistema mais refinado de alta fidelidade seria péssimo



Detalhe de um pick up com seis magnetos, um para cada corda da guitarra.

amplificador para guitarra, e conclui afirmando que a única vantagem efetiva do amplificador transistorizado é a possibilidade de se reduzir o tamanho da caixa, já que os sons obtidos com o de válvulas são de melhor qualidade.

Para atender aos pedidos dos músicos, os fabricantes construíram um terceiro tipo de amplificador que mistura válvulas e transistores. No entanto, trata-se de uma experiência muito recente para que se tenha formado uma opinião concreta a seu respeito.

A convicção da superioridade das válvulas é muito difundida entre os guitarristas *jazz*, que empreendem verdadeiras buscas de velhos amplificadores de válvulas, como o Gibson GA-50. Jim Hall, por exemplo, chega mesmo a colecioná-los. Raramente um jazzista utiliza amplificadores superiores a 60 watts; ou melhor, pode-se dizer que, em geral, não ultrapassam os 40 watts convencionais e não descem abaixo dos 20. O volume adotado por um jazzista é sempre muito inferior ao necessário para o músico de *rock*. Além disso, é muito importante que o amplificador seja portátil. Talvez este aspecto seja o mais atraente nos amplificadores transistorizados. Mas não se pode esquecer, conforme disse Burrell, que o amplificador é a outra metade do instrumento e, portanto, para muitos guitarristas, isso significa uma procura sem fim.

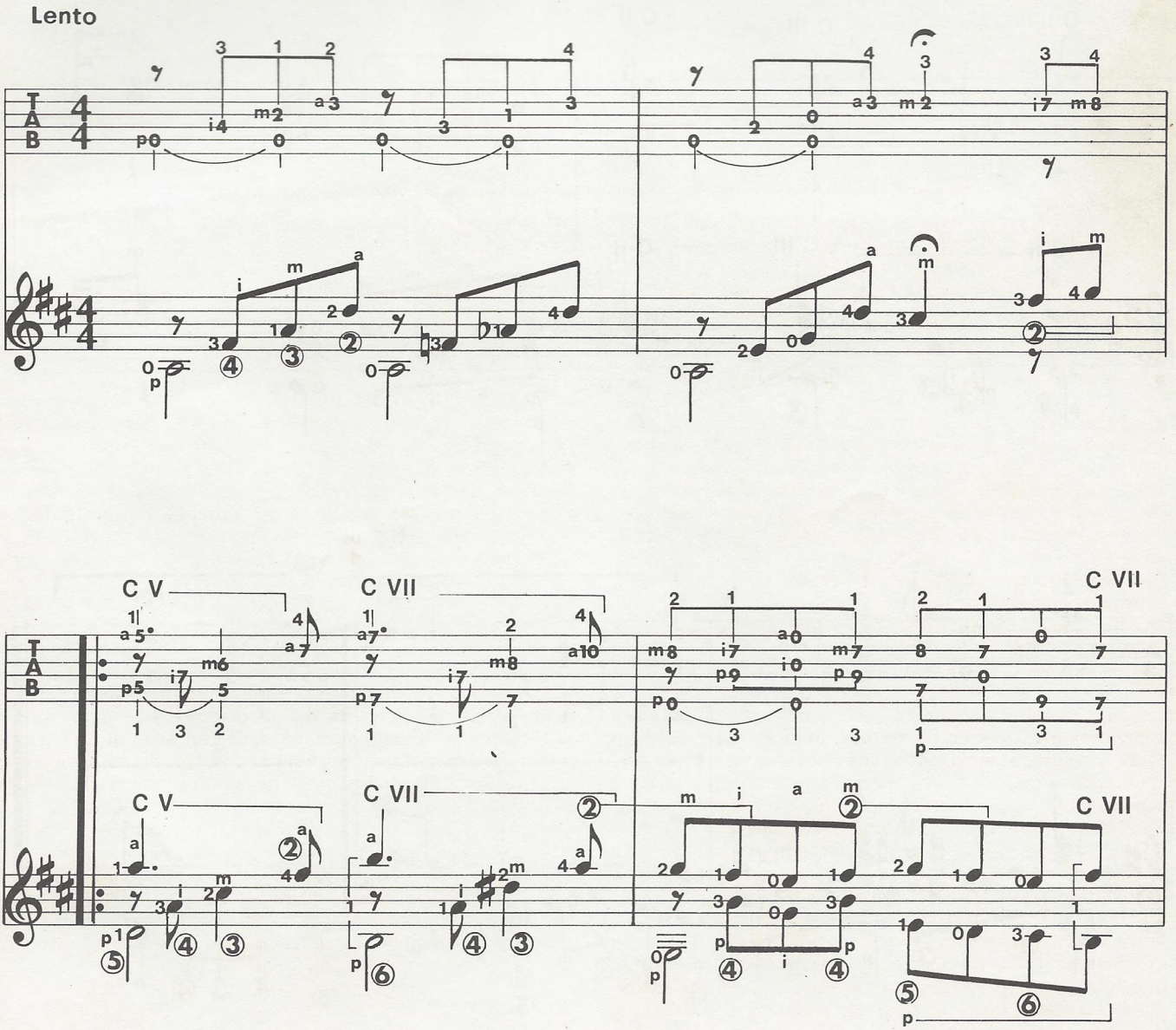
Outro elemento de diferenciação diz respeito ao cabeçote, que pode ser separado da caixa acústica; esta pode ser fechada ou aberta no verso ou ainda apresentar furos. O caso de cabeçote em separado é raro no *jazz*, pois o jazzista deseja um pequeno amplificador e sempre está próximo dele para permitir sua estreita relação com o instrumento. Já o cabeçote em separado funciona melhor com grandes amplificadores colocados a distância. Quanto à caixa, é opinião geral que o rendimento será melhor se o móvel tiver uma abertura na parte de trás ou, ao menos, um painel furado que permita a saída do ar.

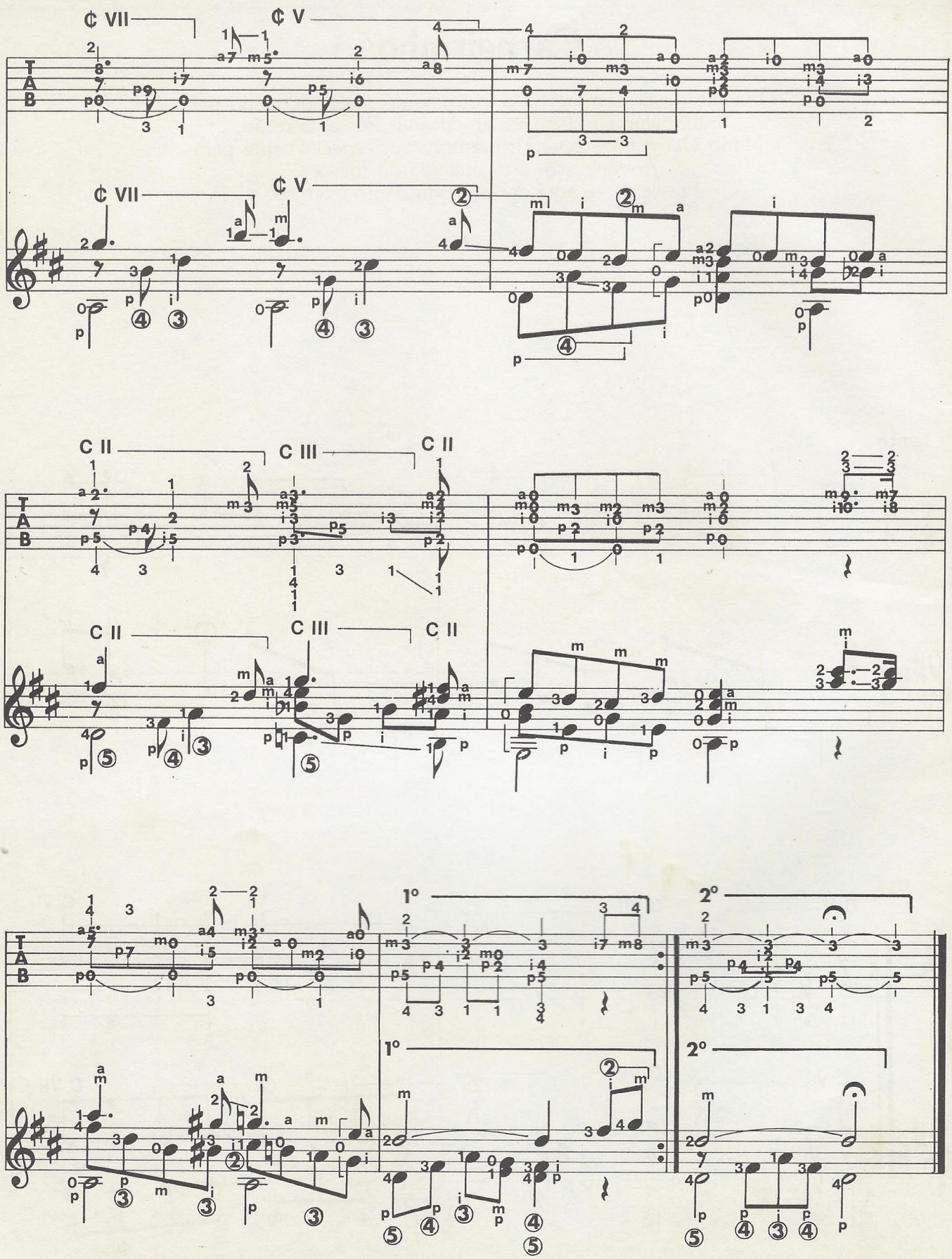
Finalmente, um conselho aos guitarristas que utilizam a técnica clássica no contexto jazzístico, ou seja, aqueles que usam um violão clássico com cordas de náilon e tocam com os dedos. Os mais famosos são Laurindo de Almeida e Charlie Byrd, mas também muitos jovens preferem o violão à guitarra elétrica. Essa preferência criou alguns problemas que os técnicos se empenharam em resolver: além de se colocarem mais microfones em frente ao violão, prendeu-se um deles no final da escala, ou, então, perto do cavalete. Só que os resultados não foram satisfatórios. Atualmente, a solução mais freqüente é a de utilizar um microfone de quartzo inserido no interior do cavalete, com os comandos colocados ao lado da caixa. O resultado é excelente e a isso se deve, com certeza, a volta do instrumento acústico, adotado inclusive por grandes nomes do violão amplificado, como John McLaughlin, Larry Coryell, Al Di Meola e outros.

Nino De Rose

Carneirinho

O violão desde sempre foi o instrumento mais adequado para interpretar a música sul-americana. Por essa razão, Mario Gangi transcreveu e harmonizou, especialmente para nosso curso, esta melodia do folclore brasileiro — aqui apresentada como exercício.




¢ VII
¢ V
T
A
B
C II
C III
1°
2°

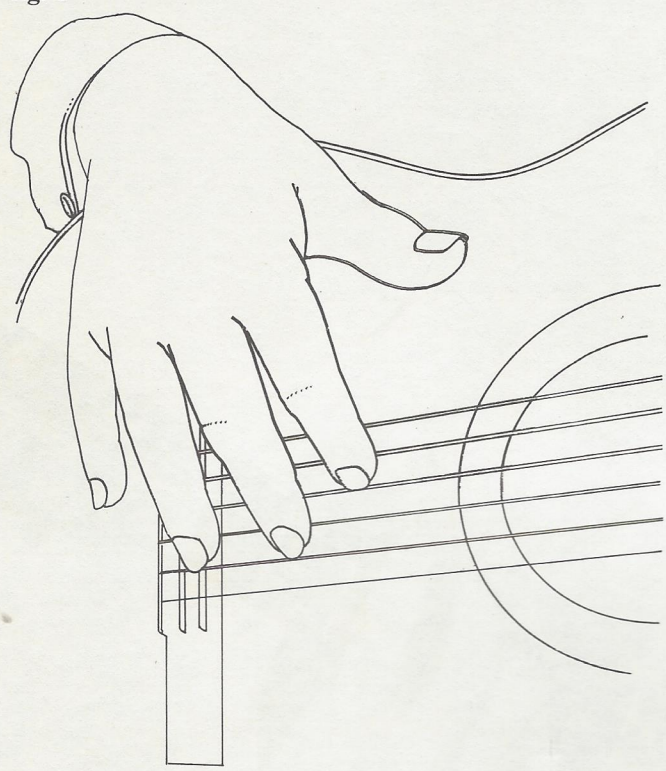
57ª aula

Jack Dharti, flamenco inglês

os timbres

O violão apresenta uma ampla gama de timbres que podem ser obtidos por meio de pequenos artifícios. Já falamos a respeito do som áspero e seco que se produz ao se dedilhar as cordas perto do cavalete; do som aveludado e doce quando, ao contrário, as cordas são tocadas mais perto

fig. 1



da parte terminal da escala; e dos sons harmônicos produzidos em determinadas casas. Mas há ainda outros timbres na escala.

O *stoppato* é um som curto, que se obtém ao se impedir que a corda tenha uma vibração normal: o dedo da mão direita, depois de ter tocado, apóia imediatamente a corda interrompendo sua vibração (figura 1).

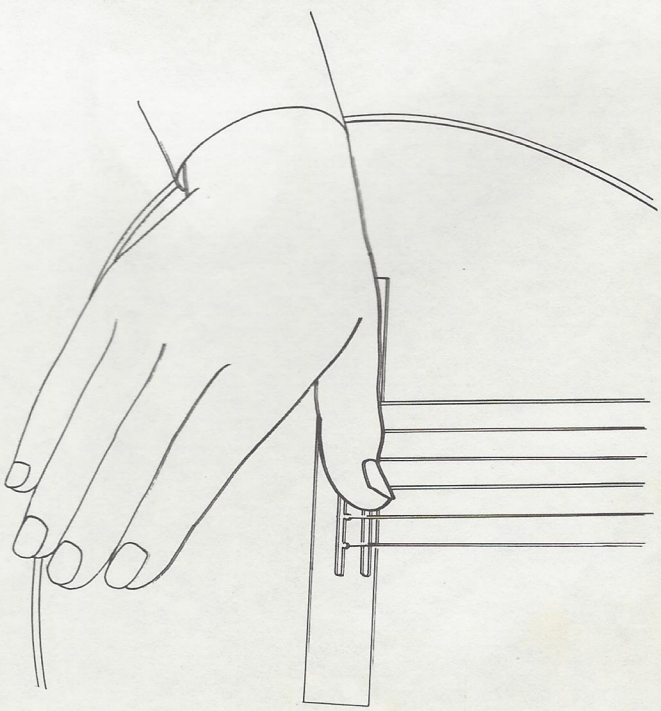
A *tambora* é o efeito que se obtém ao se bater várias cordas perto do cavalete com o lado esquerdo do polegar da mão direita, conforme está ilustrado na figura 2. Se você quiser obter um efeito mais delicado e doce, realize a percussão com os dedos indicador, médio e anular bem distendidos.

O *pizzicato* é um som obtido ao se apoiar o lado direito da mão direita, "em corte" sobre as cordas, e bem perto do cavalete (figura 3). A mão amortece o som das cordas dedilhadas pelo polegar, e, dessa forma, se produz um som amortecido e um pouco surdo.

O *rasgueado* é um efeito fônico-rítmico executado apenas sobre acordes.

É indicado por alguns sinais: quando encontramos uma pequena seta vertical voltada para cima, colocada em frente ao acorde (↑),

fig. 2



este deverá ser executado com um movimento de cima para baixo (da sexta para a primeira corda), utilizando o mínimo (E), o anular (A), o médio (M) e o indicador (I), com uma espécie de rotação da mão. Quando a seta está voltada para baixo (↓), o movimento é oposto, isto é, de baixo para cima (da primeira à sexta corda), sendo executado pelo polegar (P) da mão direita. Por fim, quando encontramos uma seta "ondulada" (↕ ou ↕), indica que o acorde deve ser arpejado em vez de executado em sincronia perfeita.

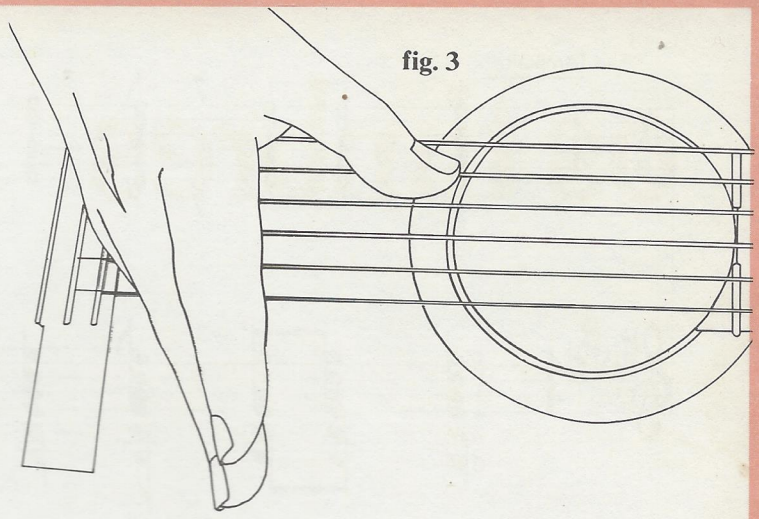


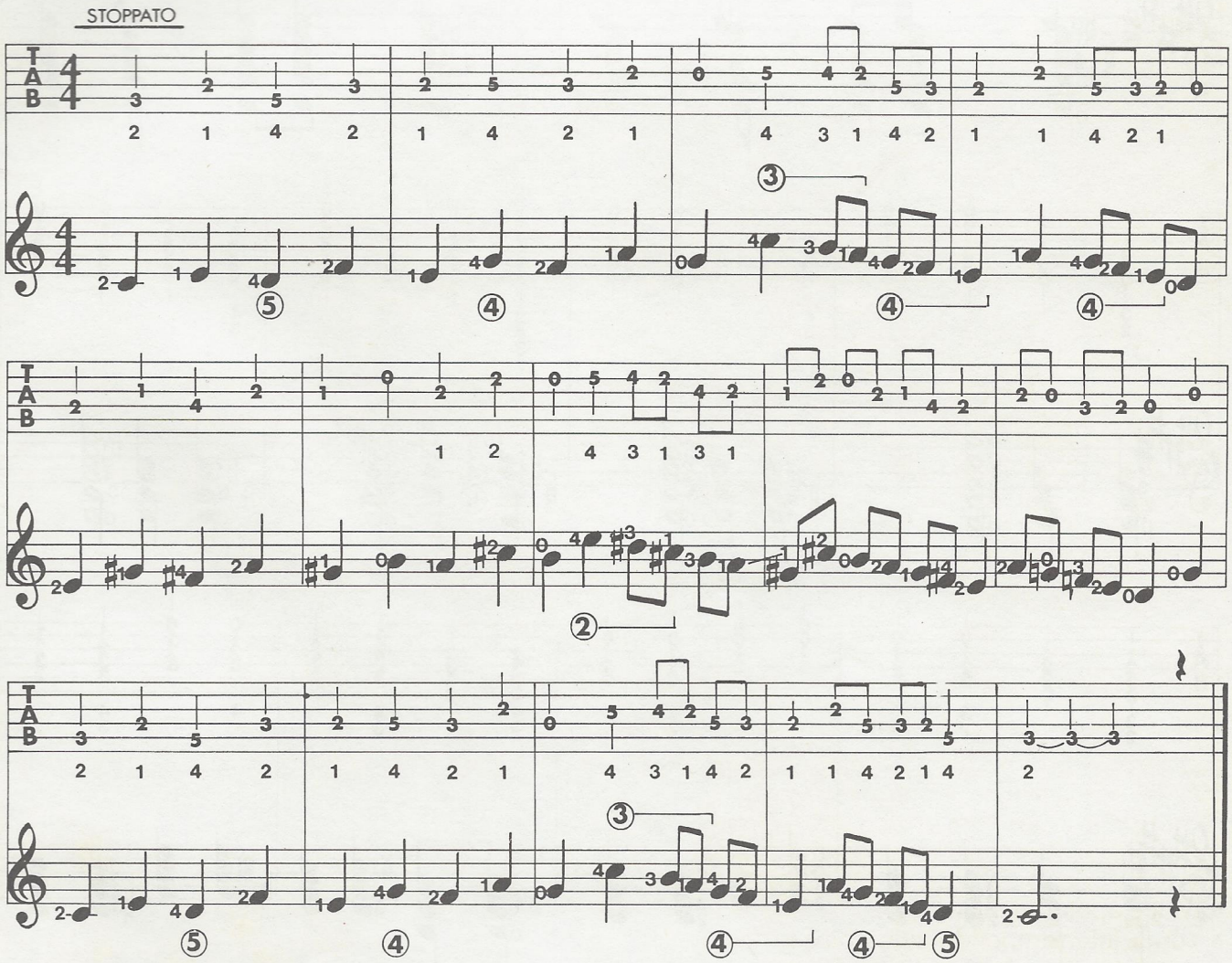
fig. 3

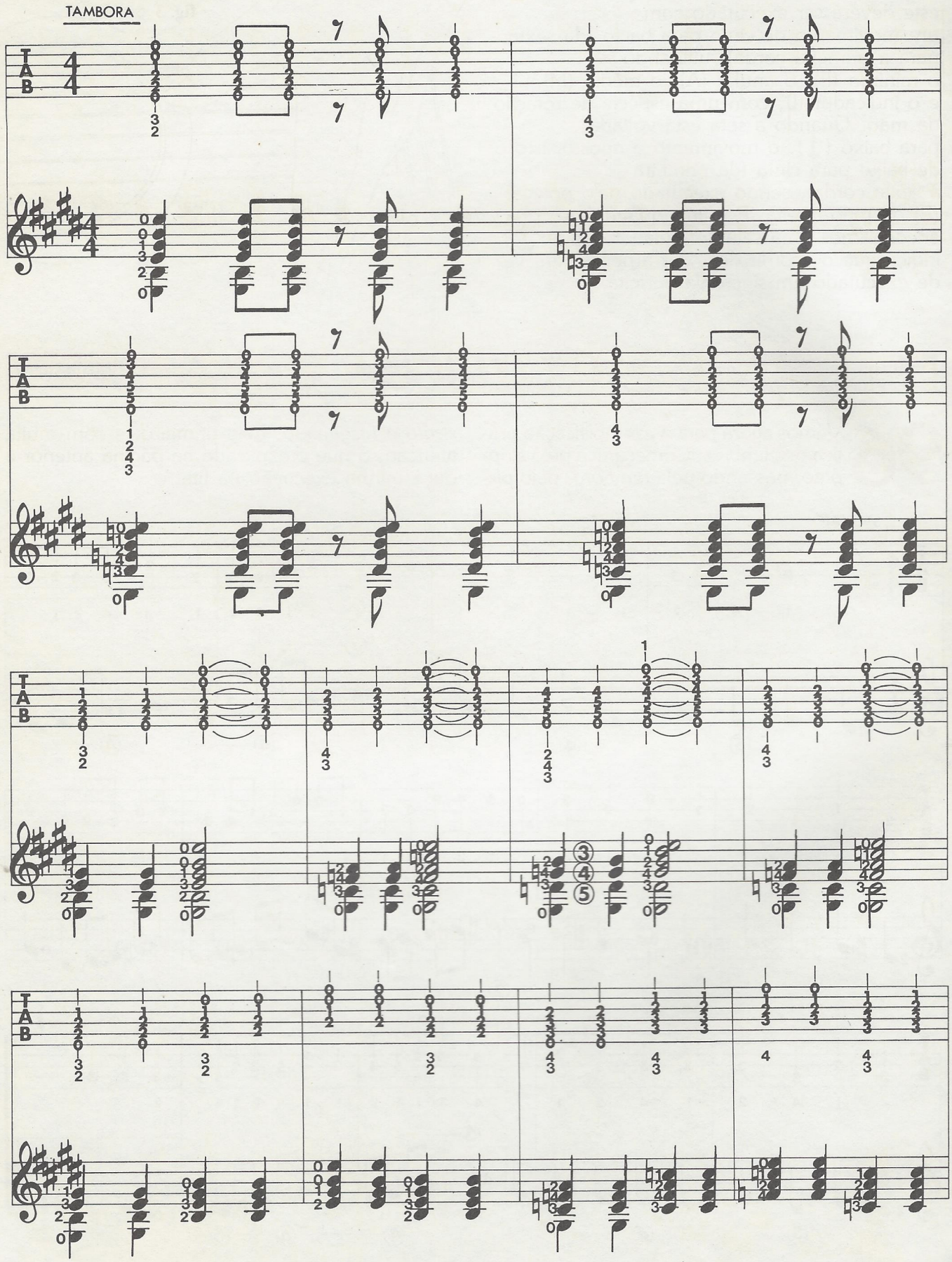
VIOLÃO

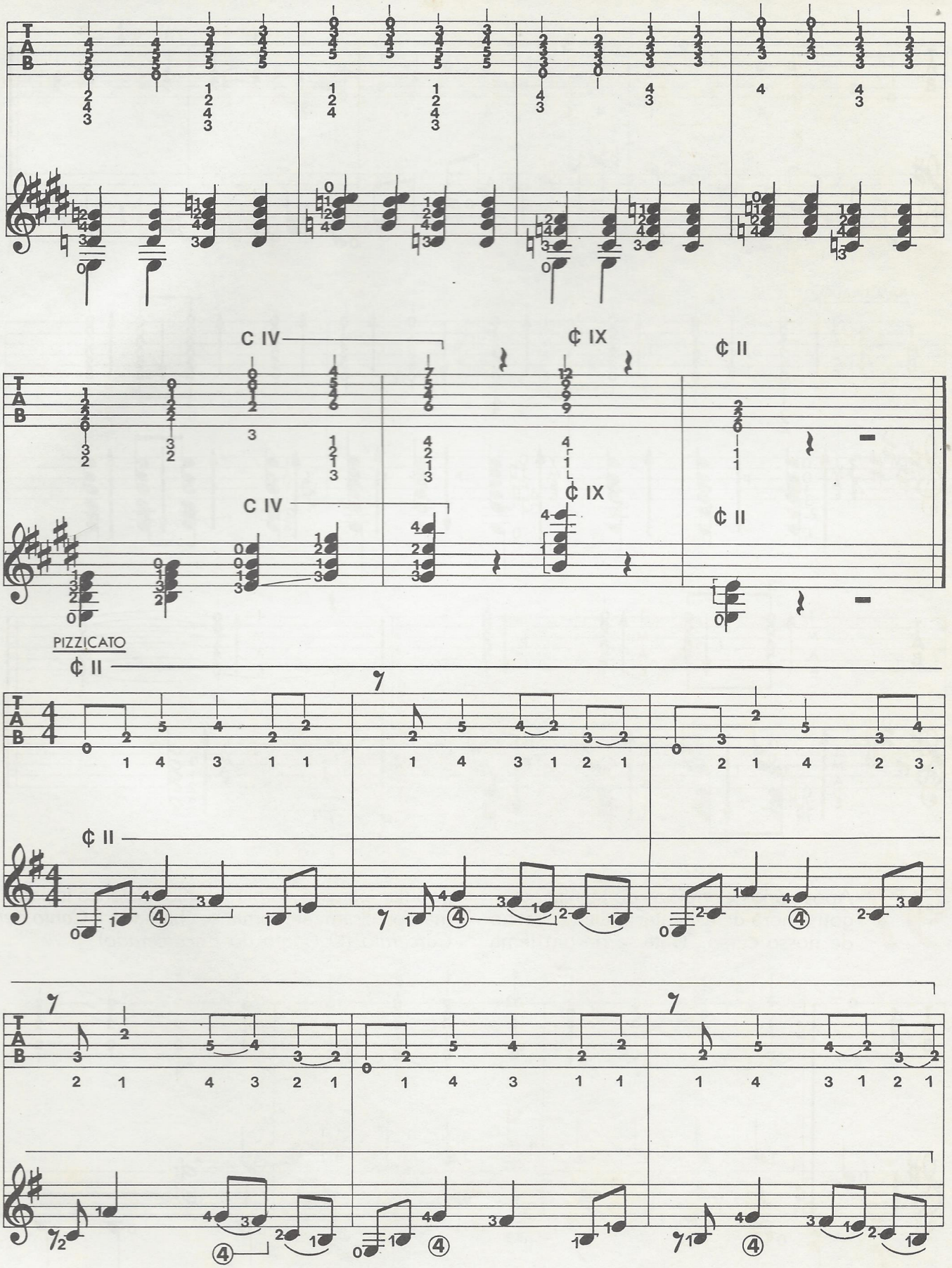
exercícios

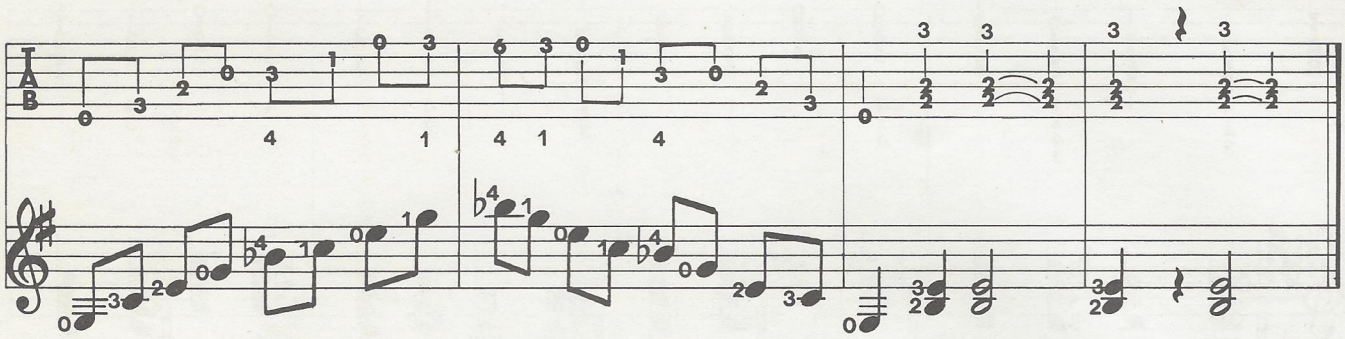
Mario Gangi

96 Vamos agora para a exemplificação prática dos timbres. Começamos pelo *stoppato*, passando pela *tambora*, pelo *pizzicato* e *rasgueado*. Leia primeiro, e com muita atenção, o que é explicado na página anterior e ouça minha execução na fita.

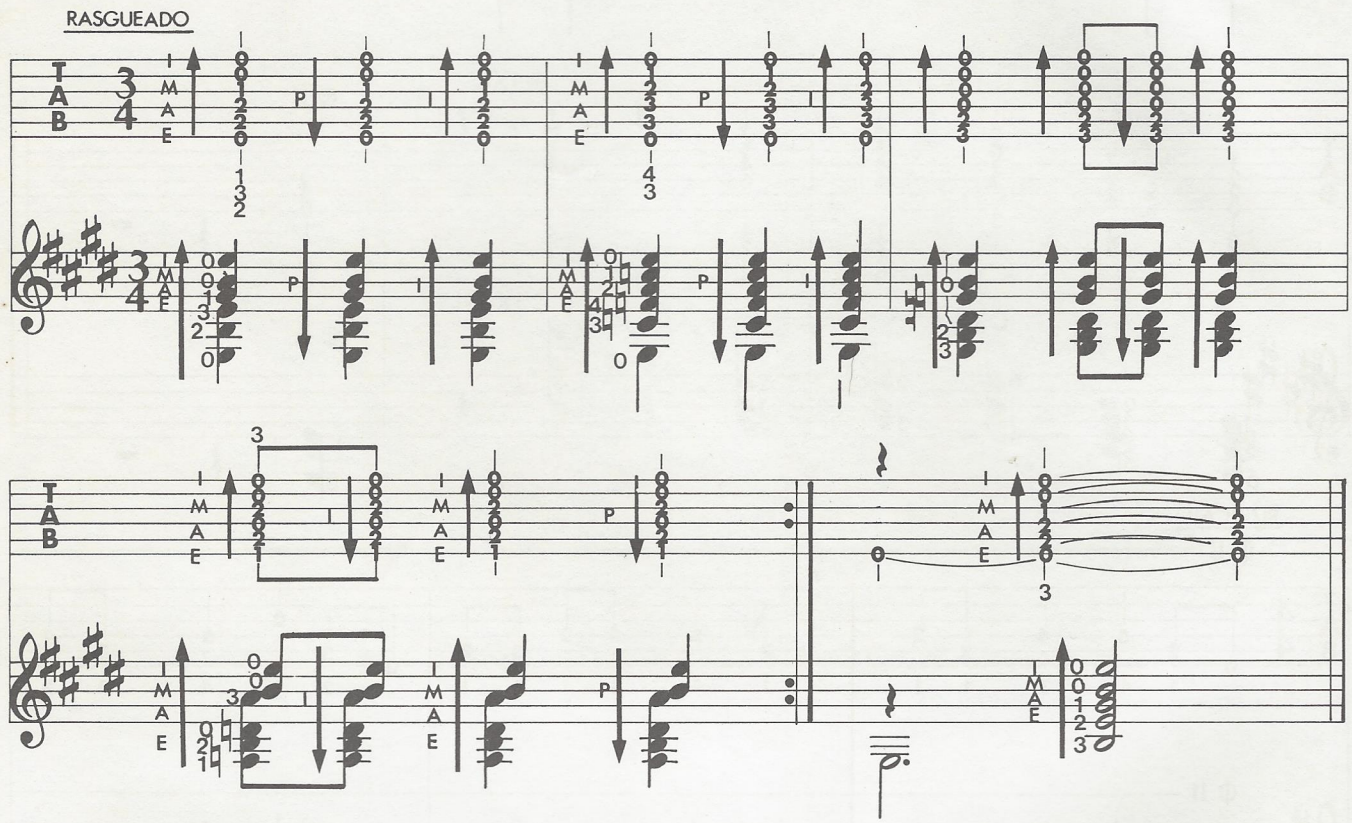



TAMBORA

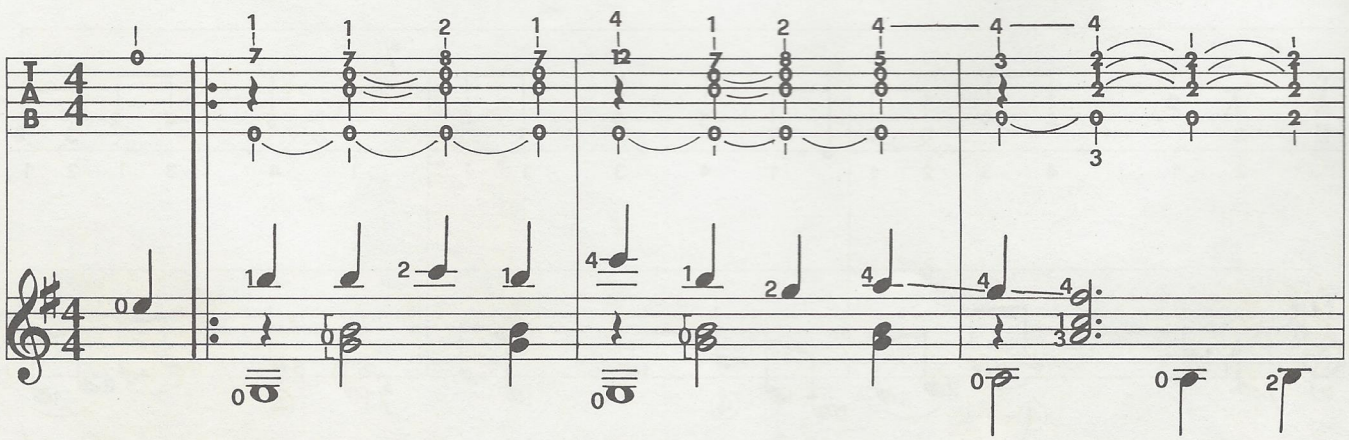

C IV
¢ IX
¢ II
C IV
¢ IX
¢ II
PIZZICATO
¢ II
¢ II

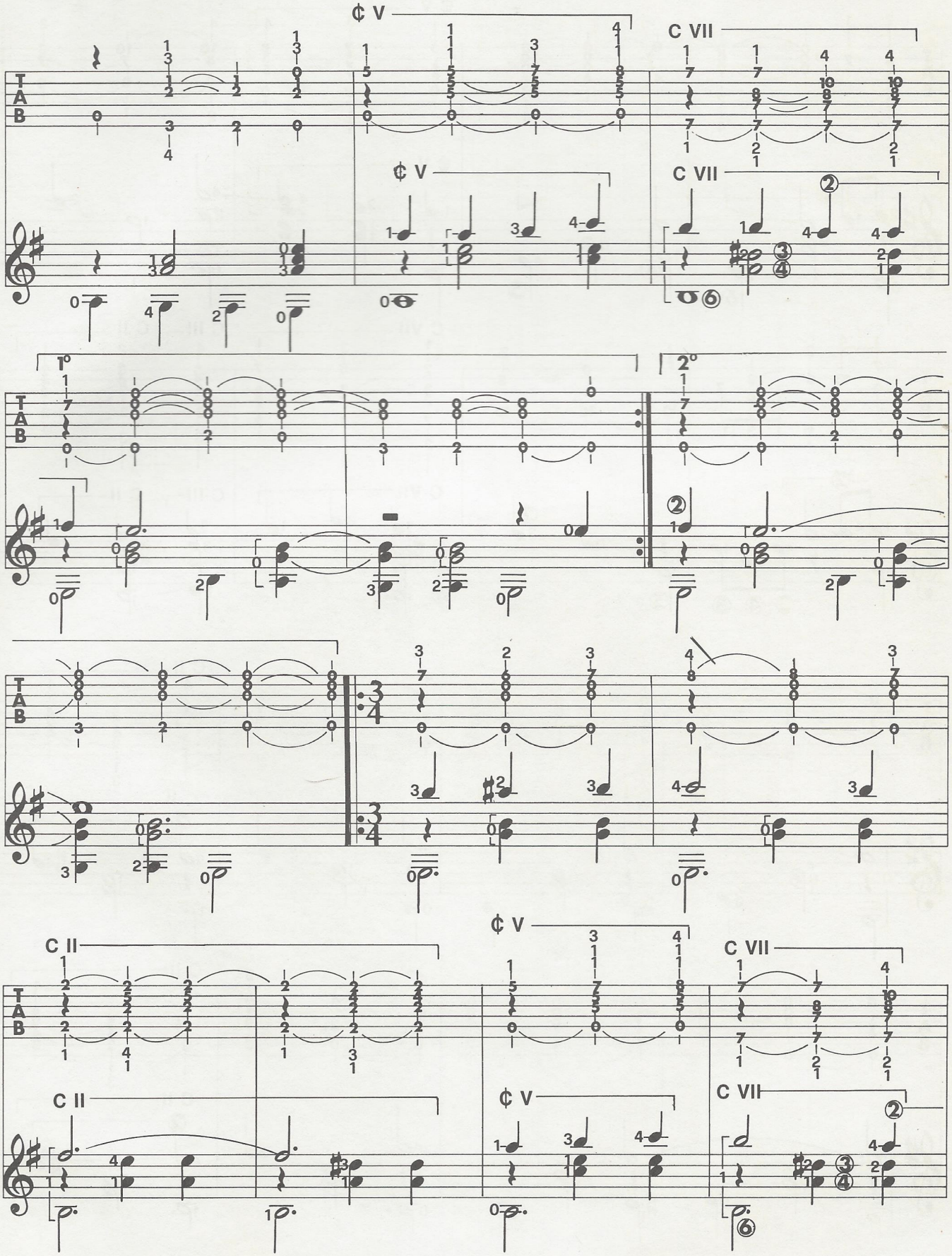


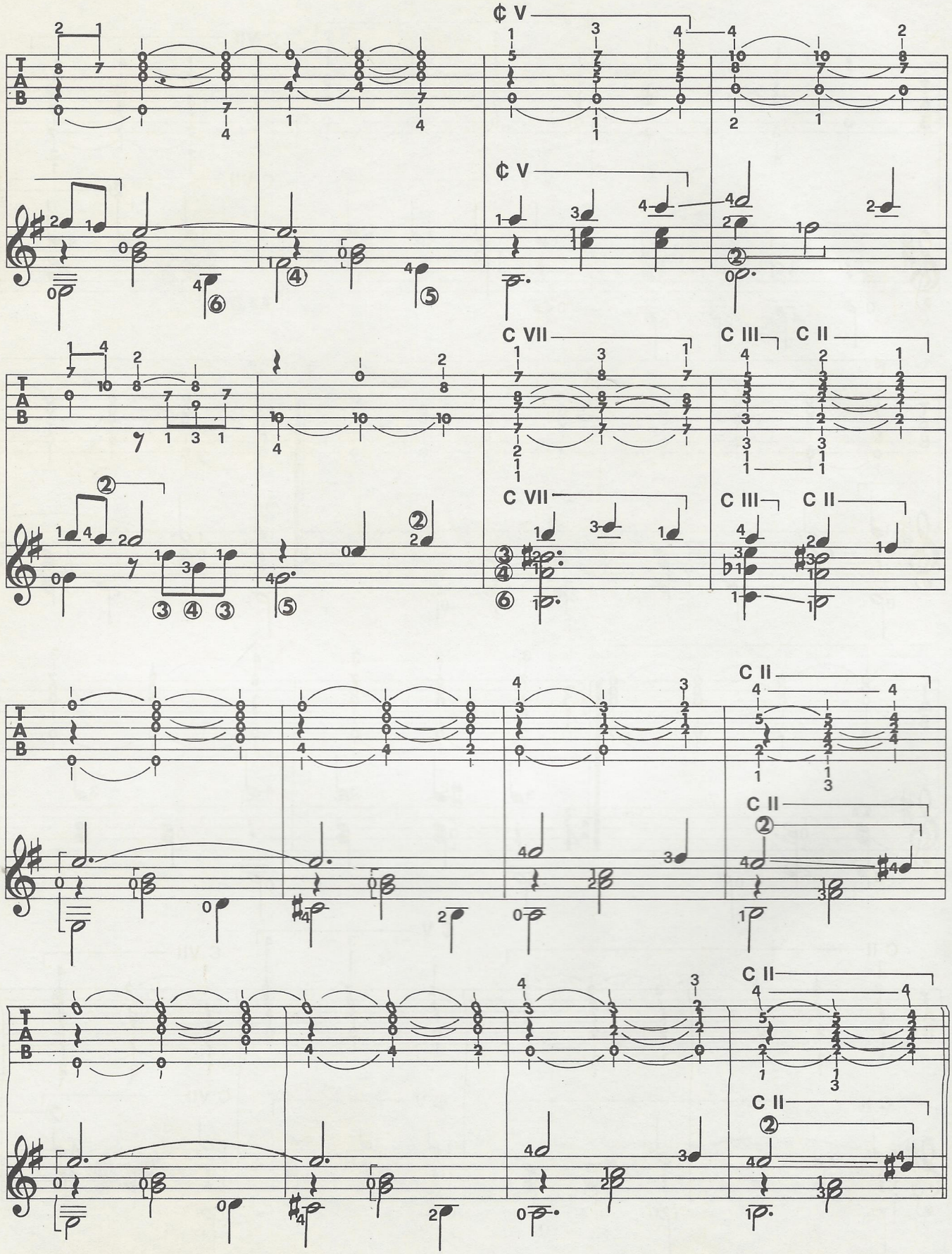
RASGUEADO

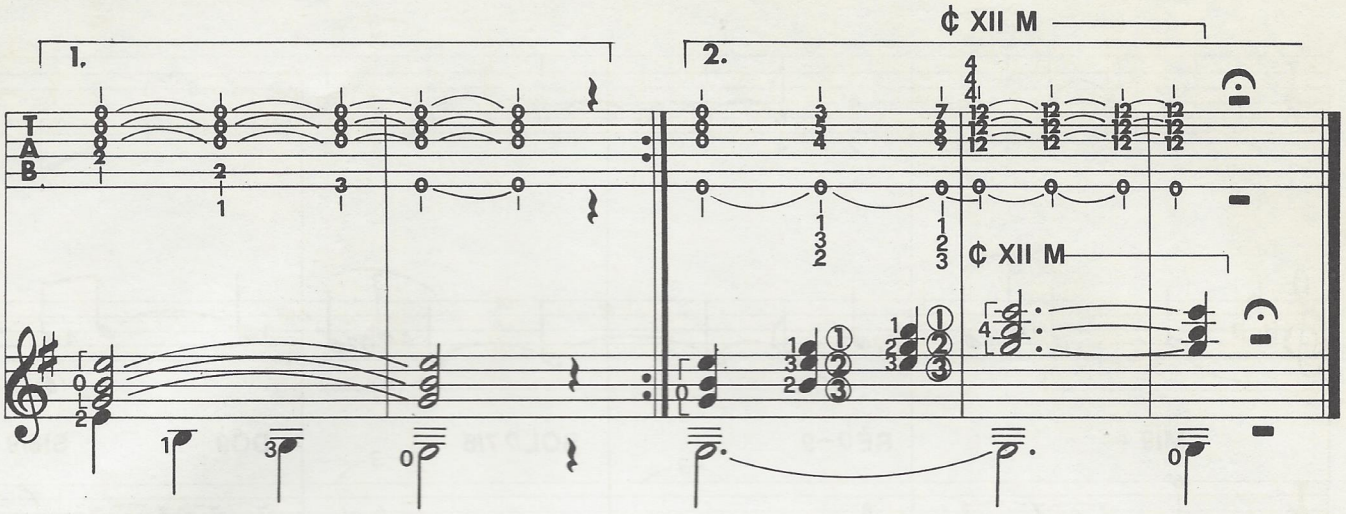


97 Após vários exercícios de técnica, chegou a hora de executar o último trecho de nosso curso. Trata-se de um tema popular extraído do patrimônio folclórico italiano, mais precisamente romano, chamado *Il Canto del Carcerato* (*O Canto do Encarcerado*).




¢ V
C VII
¢ V
C VII
1°
2°
C II
¢ V
C VII
C II
¢ V
C VII


¢ V
¢ V
C VII
C III
C II
C VII
C III
C II
C II
C II
C II
C II

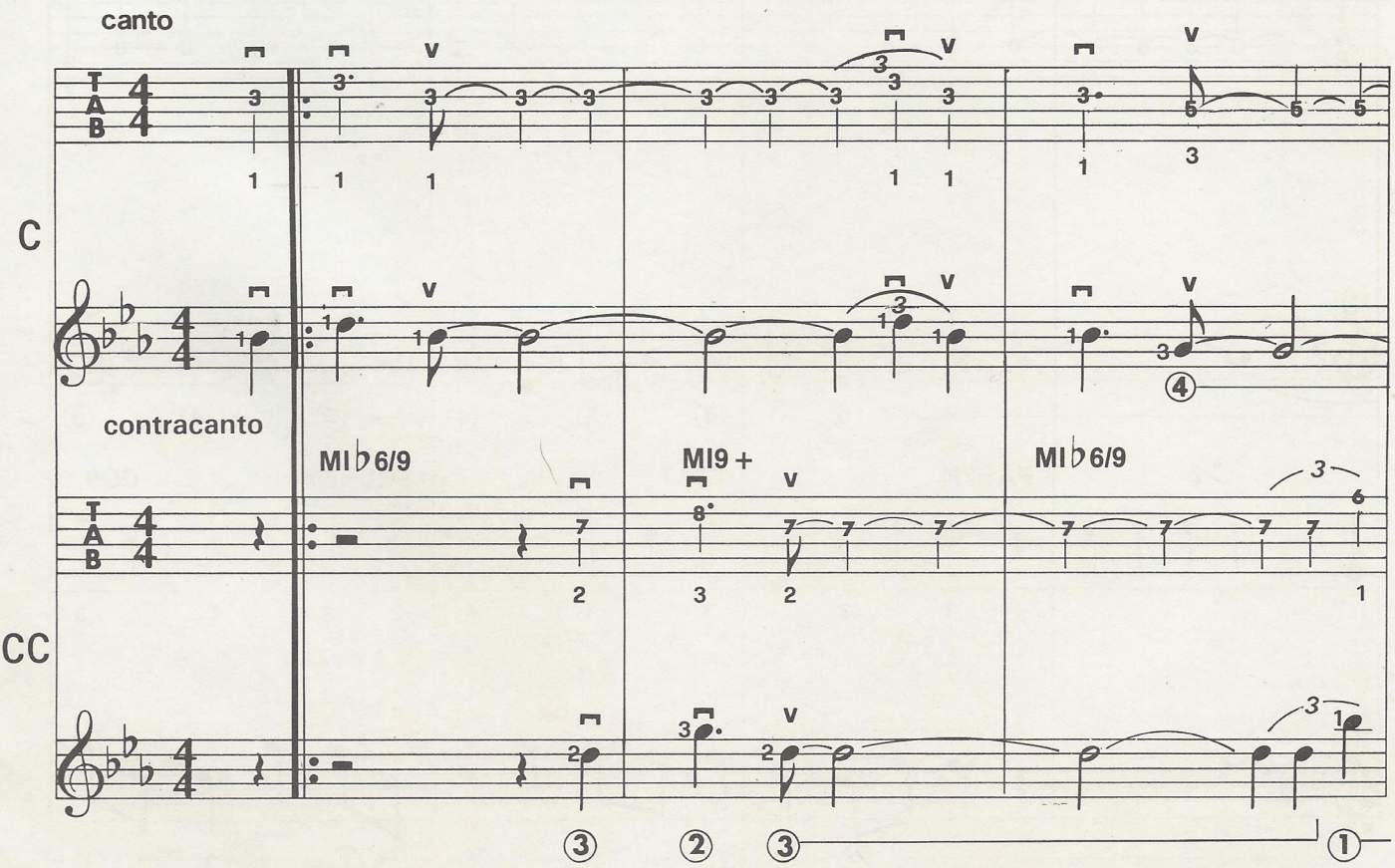


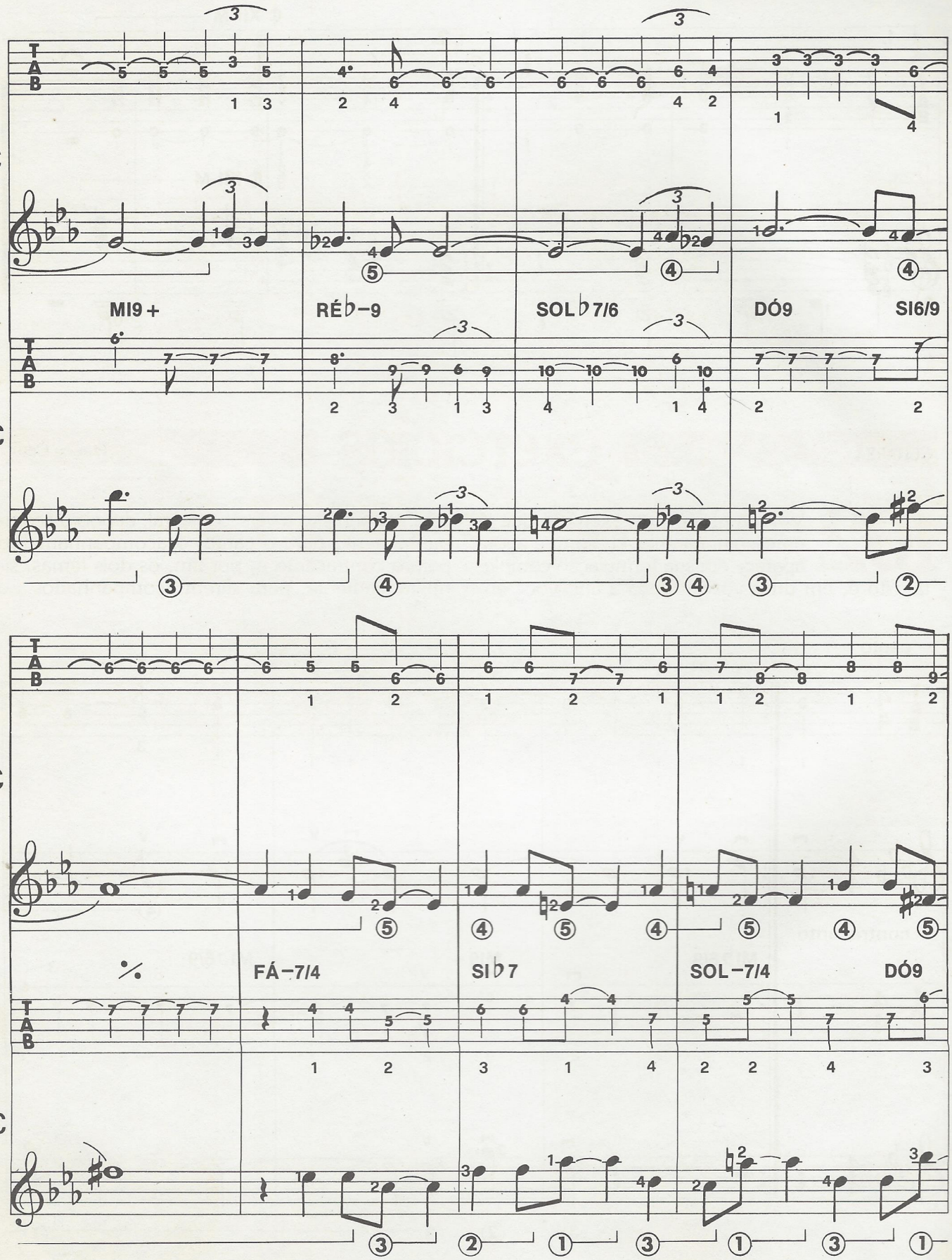
GUITARRA

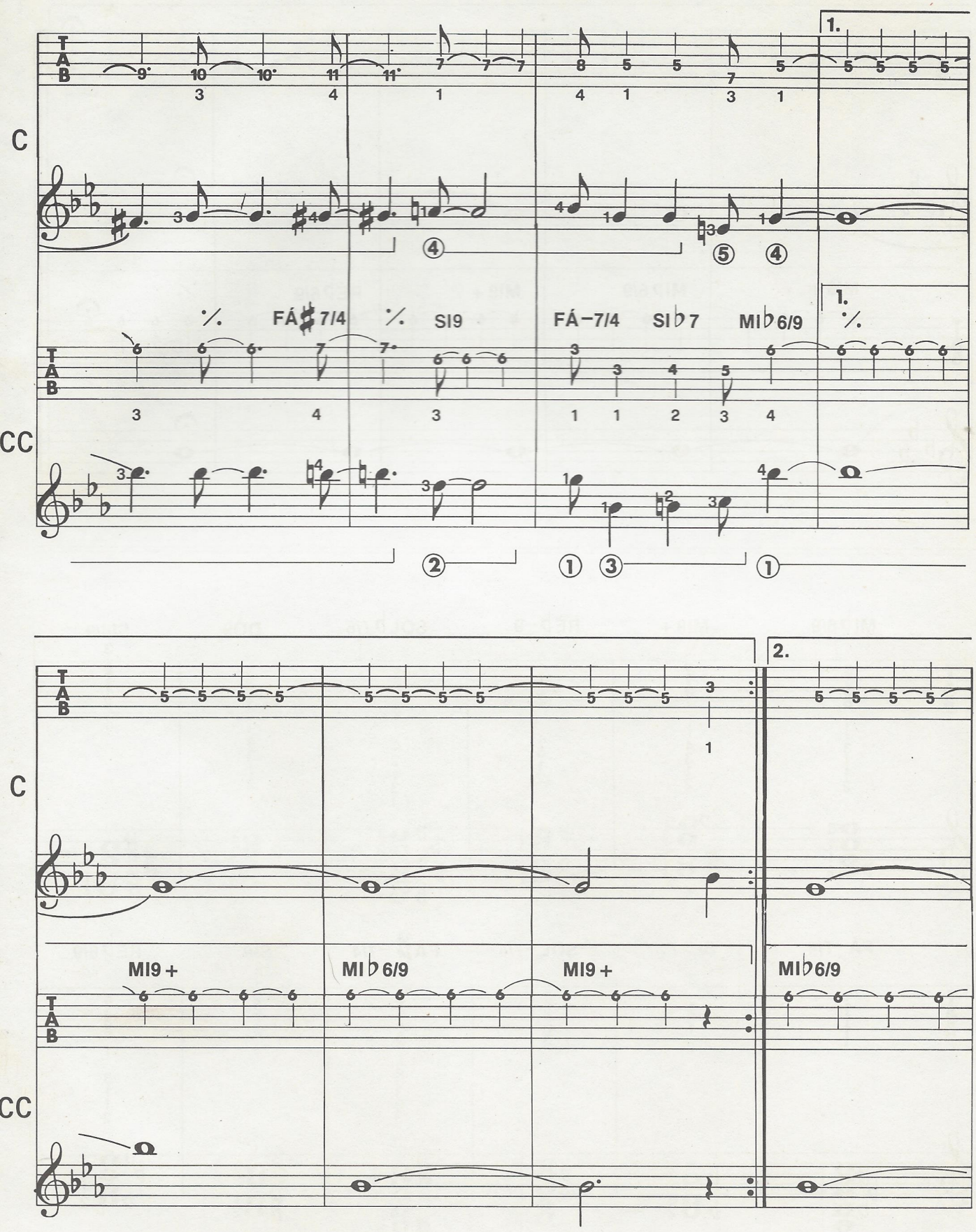
exercícios

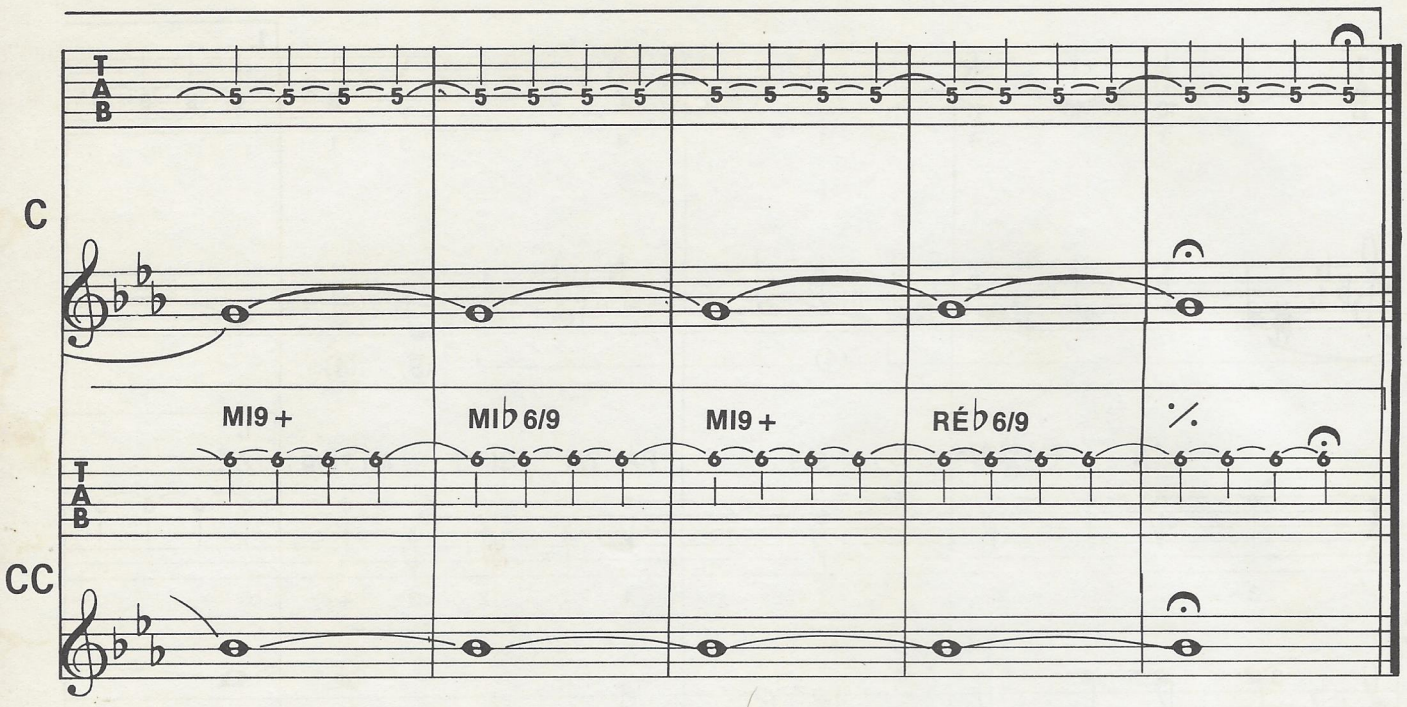
Franco Cerri

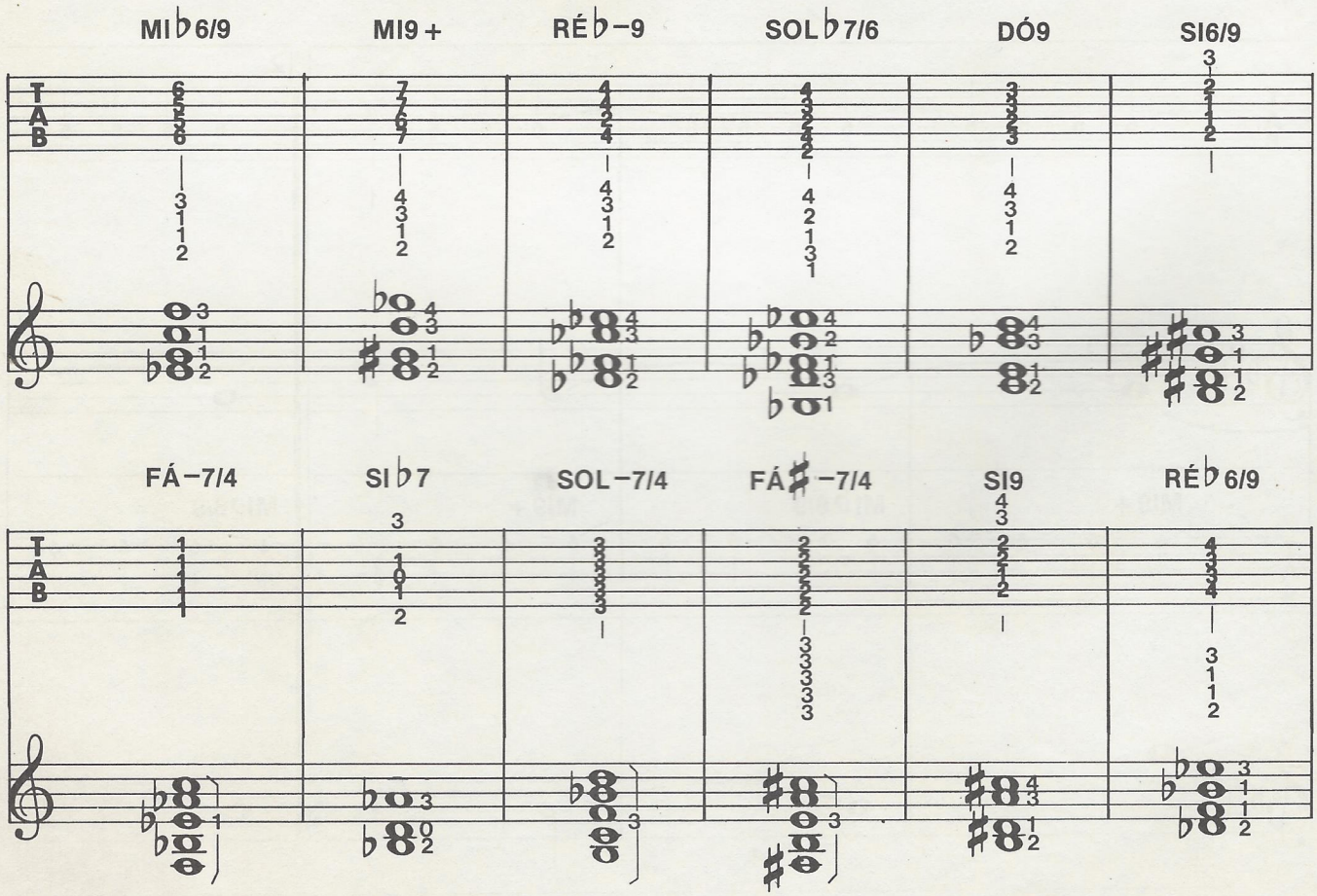
102 Volto a propor um exercício que já apresentei na aula 41, só que agora aparece em sua formulação completa, isto é, em duas vozes. Ouça a fita: você encontrará primeiro a versão integral, depois o acompanhamento para o canto, o acompanhamento para o contracanto e, por fim, os dois temas, simultaneamente, para serem acompanhados.




C
CC
MI9 +
RÉ♭–9
SOL♭7/6
DÓ9
SI6/9
C
CC
FÁ–7/4
SI♭7
SOL–7/4
DÓ9


1.
C
FÁ♯7/4
SI9
FÁ–7/4
SI♭7
MI♭6/9
CC
2.
MI9+
MI♭6/9
MI9+
MI♭6/9


C
CC
MI9 +
MI♭6/9
MI9 +
RÉ♭6/9


MI♭6/9
MI9 +
RÉ♭-9
SOL♭7/6
DÓ9
SI6/9
FÁ-7/4
SI♭7
SOL-7/4
FÁ♯-7/4
SI9
RÉ♭6/9

a guitarra flamenca

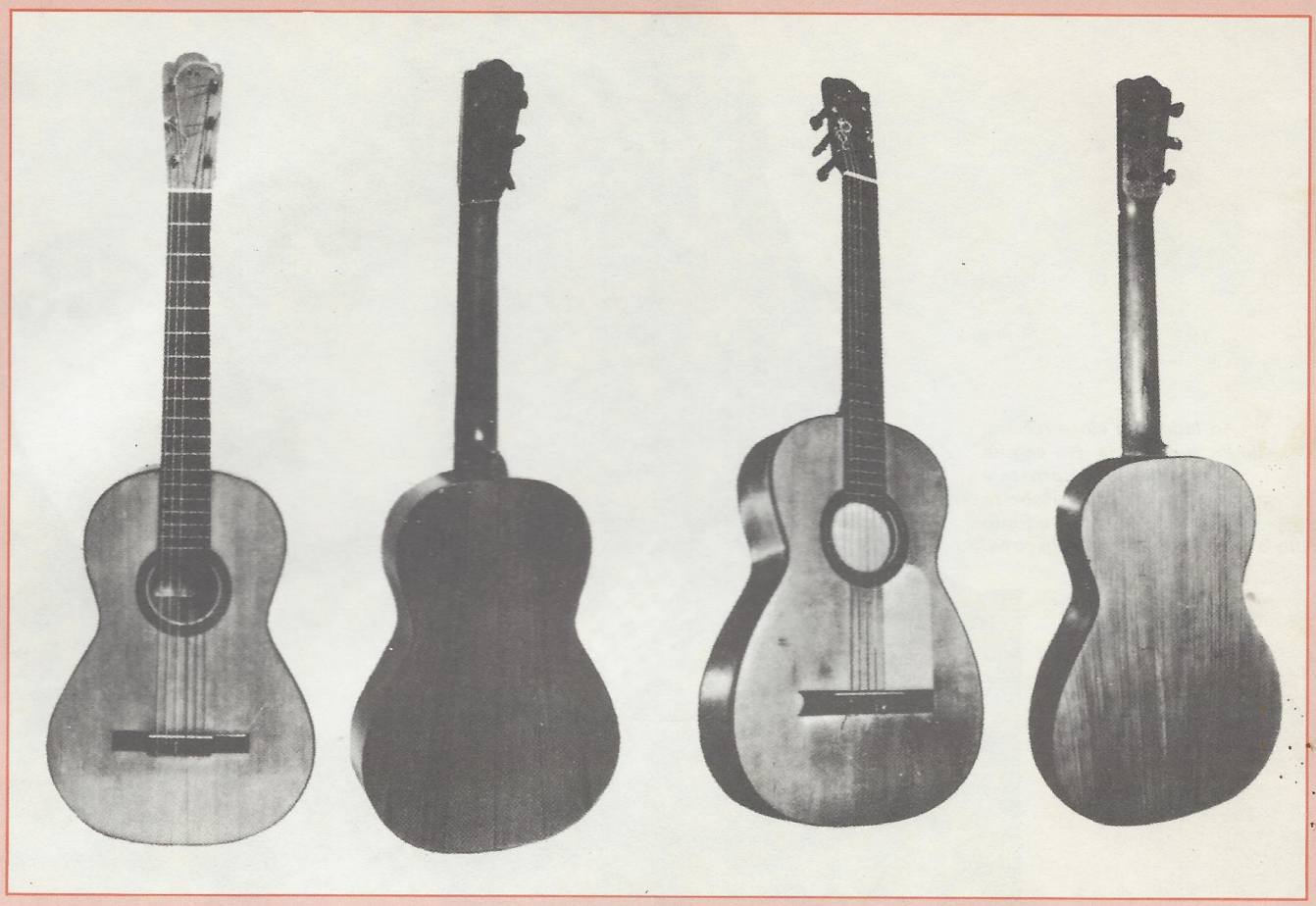
Como o violão clássico moderno, a guitarra flamenca é um instrumento relativamente jovem. Ao final do século XVIII nada distinguia a guitarra flamenca do violão clássico. Foi devido à difusão dos cafés-concertos, e à conseqüente especialização dos intérpretes, que surgiram os primeiros exemplares de guitarra flamenca, construídos pelo lendário artesão Antonio de Torres, que foi também o criador do violão clássico atual. Vamos ver a seguir quais são as principais características do instrumento, tomando como modelo uma das primeiras guitarras flamencas, construída por Torres por volta de 1860. Dois pontos básicos a distinguem do violão clássico: a madeira de cipreste espanhol, empregada na construção das laterais e do fundo, e a extrema leveza do instrumento. Com a madeira de cipreste, que é de fato muito macia, obtêm-se folhas mais finas do que com o guáiaco, vulgarmente chamado de "pau-santo", utilizado na construção dos violões clássicos. Além disso, as seis cordas são fixadas e reguladas com cravelhas de madeira em vez das engrenagens habituais. A caixa é levemente me-

Nascida para acompanhar o canto e a dança, a guitarra flamenca desenvolveu características adequadas à típica voz rouca e gutural dos intérpretes desse gênero musical, tornando-se um instrumento de uso muito particular. Acima, da esquerda para a direita, duas guitarras flamencas de 1860 e 1889, respectivamente.

Acima, detalhe do óleo **El Jaleo**, *de John Singer Sargent, onde se destacam os guitarristas e uma dançarina de flamenco (1882). Museu Isabella Stewart Gardner, Boston.*

nor do que no modelo clássico. E ainda: o cavalete, mais baixo do que no violão clássico, aproxima as cordas dos trastos, permitindo um jogo mais veloz dos dedos da mão esquerda. A caixa de ressonância, por fim, é provida de uma placa — análoga ao escudo do violão folk —, denominada *golpeador*, que a protege das freqüentes percussões do guitarrista, ingrediente característico da técnica do flamenco.

Nascida como instrumento de acompanhamento do *cante* e da dança, a guitarra flamenca devia necessariamente desenvolver características que se adequassem à típica voz rouca e gutural dos intérpretes do gênero e que, ao mesmo tempo, fornecessem uma boa base rítmica e percussiva. A caixa leve e vibrante da guitarra flamenca responde perfeitamente a essas exigências. Com ela se obtêm sonoridades mais duras e brilhantes do que as do violão clássico, enquanto a acentuação das freqüências agudas e a menor duração do som contribuem para a clareza e o brilho não só das passagens rápidas, mas também de cada nota em si. Da mesma forma, o estalar contínuo das cordas contra a escala do instrumento ressalta o componente rítmico.

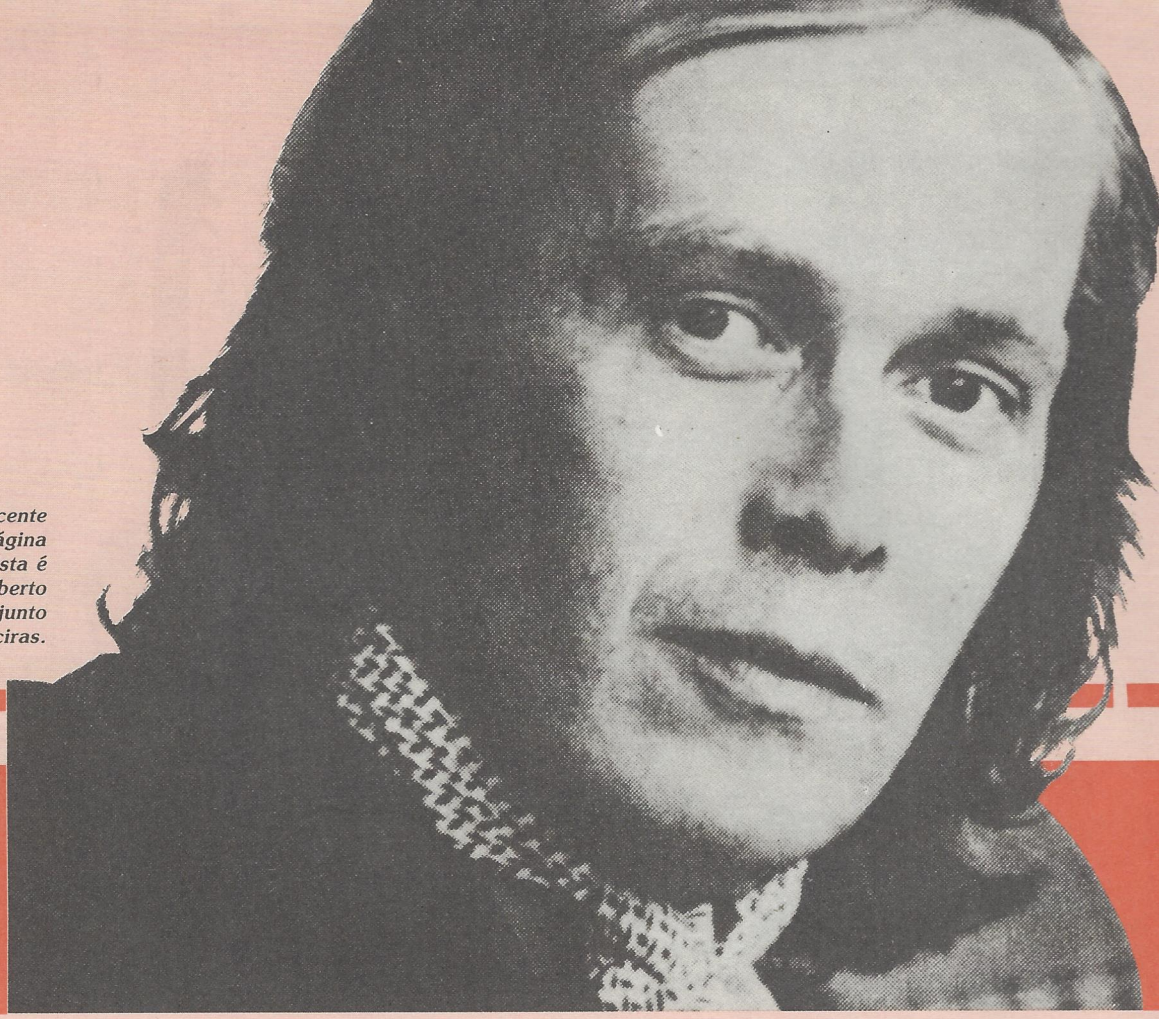


Acima, duas guitarras flamencas: a primeira foi construída em Sevilha, em 1860, por Antonio Torres; a segunda, construída em Ciudad Real por Vicente Arías, data de 1889. Sobre a caixa vê-se o **golpeador**, *placa que protege o instrumento das percussões do guitarrista. Ao lado, Victor Monge, dito "El Serranito".*

As modificações que a guitarra flamenca sofreu no decorrer de mais de um século, como o leve aumento da caixa, são poucas e de pequena importância, exceção para a guitarra flamenca de concerto — uma inovação recente que surgiu como resposta aos freqüentes pedidos dos concertistas. Nesse instrumento híbrido convivem a tensão suave característica da guitarra flamenca — contato das cordas com a escala — e a caixa em guáiaco do violão clássico. Seu timbre fica num meio-termo: não chega aos extremos de dureza da primeira, nem tampouco ao som aveludado do violão clássico.

Depois do já mencionado Antonio de Torres, que definiu o perfil da guitarra flamenca, a crescente popularidade desse instrumento deu origem a uma grande tradição artesanal. Entre os mais famosos artesãos citam-se Vicente Arías (1840-1912), Manuel Ramírez (1866-1916), Santos Hernández (1873-1942), Domingo Esteso (1882-1937) e Marcelo Barbero (1904-1955).

Víctor Valls



Ao lado, um close recente de Paco de Lucía. Na página seguinte, o guitarrista é visto sozinho (foto de Roberto Villagraz/COVER) e junto com o irmão Ramón de Algeciras.

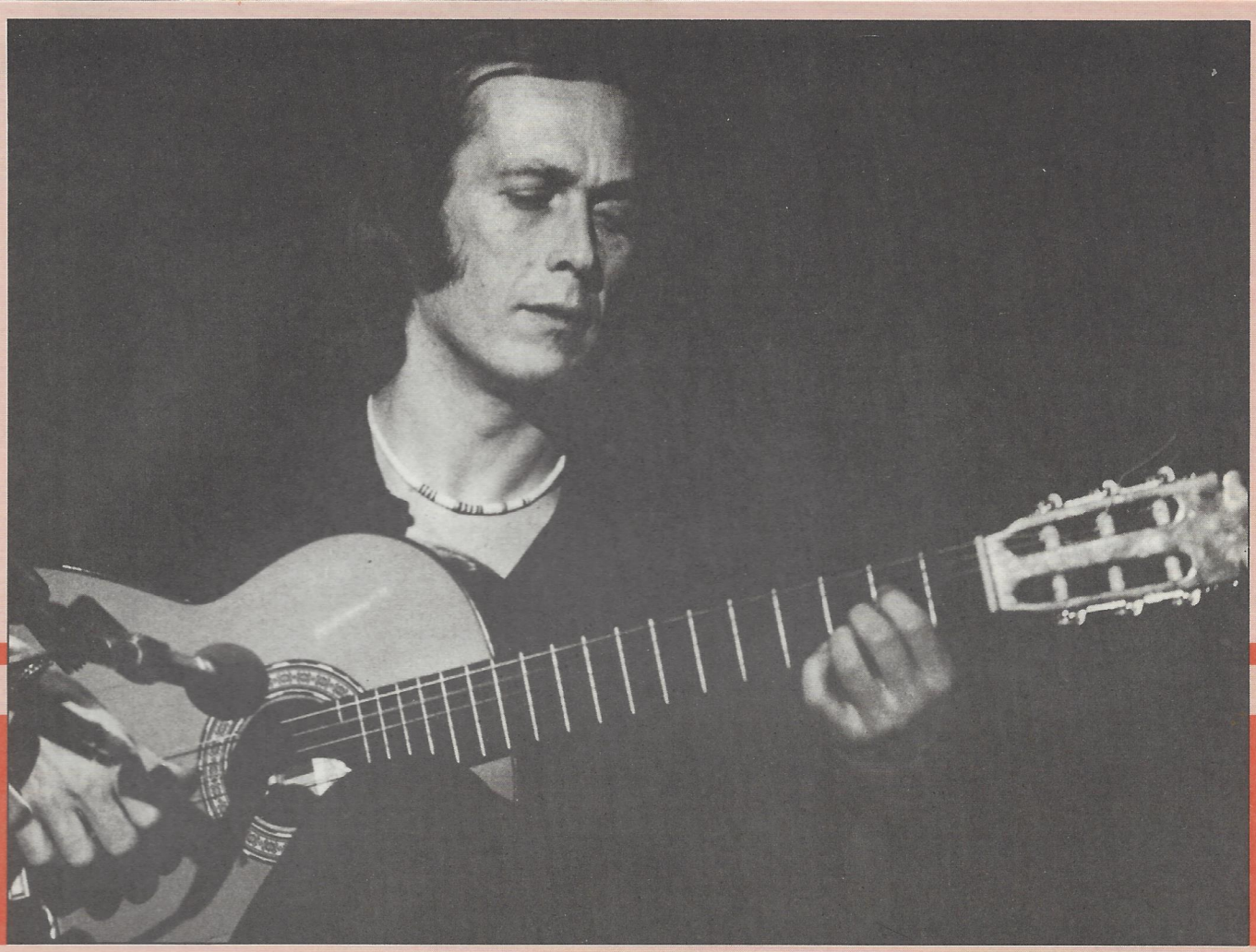
Paco de Lucía

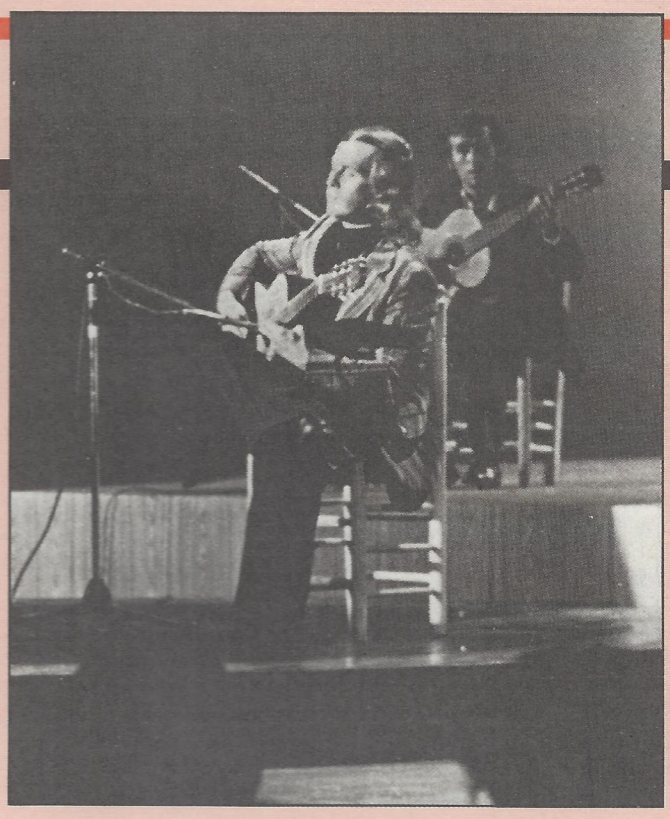
Francisco Sánchez Gómez — mais conhecido pelo nome de Paco de Lucía — nasceu em Algeciras, Espanha, em 1947, numa família de intérpretes de flamenco. Sob a orientação do pai, guitarrista profissional, Paco já conhecia, aos sete anos, os ritmos fundamentais do flamenco. Com doze, já dominava todos os *toques* de Niño Ricardo. E com treze, viajando pela América do Sul, conheceu Sabicas e Mario Escudero, que o encorajaram a deixar Niño Ricardo de lado para desenvolver um estilo pessoal. Em 1962 Paco venceu o prestigiado Concurso Internacional de Acompanhamento da Cadeira de Estudos Flamencos de Jerez de la Frontera, na Espanha, e, um ano mais tarde, com apenas quinze anos, gravou seu primeiro disco, dando início a uma brilhante carreira.

Com menos de trinta anos, Paco de Lucía já era conhecido no mundo inteiro. Intenso e agressivo — quase feroz —, seu estilo se caracteriza por uma surpreendente agilidade da mão esquerda e pelo emprego de *picados* em incrível velocidade. Como ele mesmo afirma, a técnica não é mais um problema, pois durante anos de sua juventude Paco de Lucía se exercitou intensamente. Sua principal preocupação sempre foi, ao contrário, a descoberta de novas harmonias, abrindo assim novos caminhos para o flamenco, sem que com isso se perdessem as características básicas do gênero.

"Paco de Lucía — afirma Paco Peña — é um gênio como foram Sabicas e Ricardo. Ele emprega grande quantidade de harmonias e acordes que lembram o jazz, mas faz isso com muita inteligência: perseguindo o efeito, mas salvaguardando a linguagem do flamenco. Em pouco tempo tornou-se ídolo na Espanha inteira e fez com que o flamenco se aproximasse muito das novas gerações. Não fosse ele, a juventude teria se interessado apenas pela música pop."

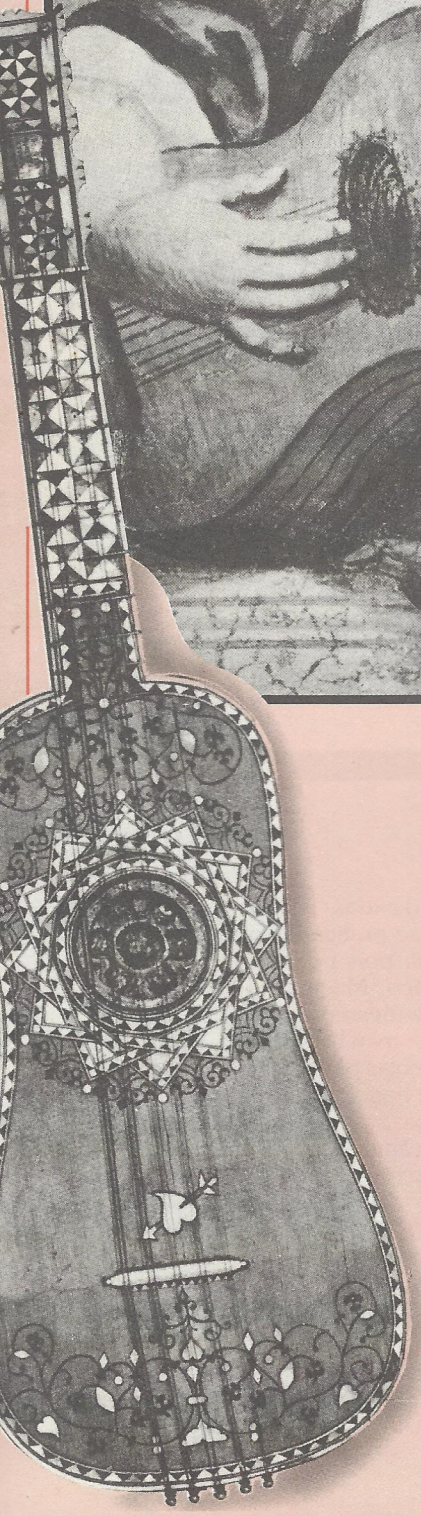
E, na verdade, o excelente conhecimento da tradição permite a Paco de Lucía fazer freqüentes incursões por outros gêneros musicais, sem que a autenticidade e a pure-





za do flamenco saiam prejudicadas. Alguns críticos acreditam que essas incursões, se praticadas por músicos de menor valor, são arriscadas, pois podem enfraquecer a força e o espírito do flamenco. Mas para Paco de Lucía o problema não existe. É ele mesmo quem diz: "Eu nasci ouvindo flamenco tocado por meu bisavô, meu avô e meu pai. Na Andaluzia não há escolas para esse gênero de música: o flamenco se aprende nas ruas e cada um se esforça para construir sua técnica... Quando toco evito pensar, refletir, pois a improvisação deve ser espontânea, profunda. Sem dúvida, não é acrescentando alguns acordes de jazz que se corre o risco de mudar o espírito do flamenco; e depois de mim com certeza haverá algum outro que fará o mesmo. Um dia, talvez, em alguma praça de Sevilha encontrarei um jovem cigano que me ridicularizará com sua guitarra. Isso é o flamenco: um eterno retorno..."

Víctor Valls



violões e luthiers famosos

No alto, Jovem com Violão, *afresco veneziano do século XVII (Galeria da Academia, Veneza). Ao lado, violão batente de cinco cordas duplas, construído por Giorgio Sellas, em Veneza, em 1641 (Museu Histórico da Basiléia).*

Quando se fala em fabricantes de instrumentos de corda, todos logo se lembram de Antonio Stradivari, o grande italiano do final do século XVII que deixou seu nome indissoluvelmente ligado ao violino. Mas, e o violão? Por que não existiu um "Stradivari do violão"? Por que razão a história de nosso instrumento não registrou o nome de um grande *luthier* que todos possam lembrar e tomar como modelo de perfeição?

O fato é que, na história da música, como na história em geral, os grandes personagens nascem, por assim dizer, somente quando há uma exigência disso; ou melhor, se determinados homens se tornam grandes personagens é

sobretudo porque souberam satisfazer grandes exigências da história naquele momento.
Por volta do final do século XVII, por exemplo, o violino passava por uma extraordinária "ascensão social": sua sonoridade respondia plenamente ao gosto da época, e suas características o predispunham magnificamente a ser o príncipe da música de conjunto, o centro da orquestra nascente, ao lado de seus parentes mais limitados como as violas e os violoncelos. Faltava-lhe, porém, uma padronização que facilitasse seu emprego na orquestra, que homogeneizasse o timbre de exemplares diferentes, tanto do instrumento como dos diferentes registros sonoros. Eis que Stradivari, construindo em sua vida mais de mil instrumentos — magníficos, com características timbrísticas ainda não igualadas, que se espalharam por toda a Europa —, constituiu uma espécie de modelo ao qual outros construtores podiam se adequar. Foi um parâmetro de referência e conquistou para si um lugar eterno na história da música.
Mas, no que se refere ao violão, não houve possibilidade de que algo semelhante acontecesse. Tratava-se de um instrumento tanto solista como de acompanhamento, que por isso mesmo não necessitava de padronização que facilitasse seu uso junto a outros instrumentos semelhantes. Além do mais, seu destino sempre oscilou das alturas dos favores reais aos abismos do instrumento de estrada, alternando períodos de grande esplendor e de profundo desprezo social. Foram inúmeros, portanto, os artesãos que construíram violões, muitos deles excelentes e até mesmo geniais. Cada um em sua época, mas nenhum deles chegou a um instrumento definitivo. Prova disso é o fato de que o próprio Stradivari também construiu muitos violões, mas, para os violonistas, seus instrumentos não representam aquela espécie de engenho sagrado e mágico que são ainda hoje seus violinos para qualquer violinista.
No século XVII, o violão, na época com cinco ordens de cordas, não era certamente considerado pelos músicos como instrumento "de prestígio", mas, apesar disso, viveu um de seus maiores momentos de esplendor, escolhido por nobres e reis para seu entretenimento pessoal. E, portanto, não é por acaso que os instrumentos daquela época foram geralmente decorados com extremo requinte: objetos de luxo, brinquedos preciosos, mais do que instrumentos musicais, os violões barrocos ainda hoje despertam admiração nos museus. Foram construídos na França por Alexandre, Jean e René Voboam; na Alemanha, por Joachim Tielcke e Jakobus Stadler; na Itália, por Matteo e Giorgio Sellas.
No entanto, no século XVIII o violão passou por um período relativamente obscuro, suplantado pelo cravo, pelo piano (uma invenção recente) e pelo violino. Mas já na segunda metade do século houve sinais de novo renascimento e, paralelamente, o violão sofreu novo processo evolutivo. Também não faltaram nesse período famosos *luthiers*, como o próprio Stradivari, como G. Battista Fabricatore, como Gioachino Trotto, como o francês Boivin. O violão passou a ter seis cordas simples, em vez de cinco duplas; para a afinação, as tarraxas foram associadas a engrenagens; os trastos tornaram-se fixos, feitos de marfim, ébano e, depois, metal (antes eram móveis e de tripa); a rosácea entalhada foi substituída por uma simples boca; o fundo tornou-se chato em vez de levemente abaulado. Mas as maiores e mais importantes modificações

Da esquerda para a direita: frente e fundo de um violão de seis cordas construído por Andreas Ott em 1650, em Praga (W. E. Hill and Sons, Londres); exemplar de cinco cordas duplas de Giorgio Jungmann, Gênova, 1633 (Museu Instrumental do Conservatório Real de Música, Bruxelas); violão do século XVII assinado por Fux e cuja boca se vê acima em destaque.

verificaram-se no interior do instrumento e diziam respeito às travessas de madeira colocadas dentro da caixa harmônica, que condicionam a propagação das vibrações e, portanto, o timbre do instrumento. Atribui-se a dois artesãos de Cádiz, José Pagés e Josef Benedid, a invenção das travessas "em leque", colocadas internamente, abaixo da boca, e que dividem a caixa harmônica em zonas de dimensões diferentes, permitindo-lhe amplificar melhor as diversas freqüências. Outros construtores importantes, como o francês René François Lacote e o inglês Lewis Panormo, adequaram-se a estes princípios, enquanto o violão já era quase semelhante ao que conhecemos hoje em dia. Mas ainda faltava alguma coisa. Faltava aquele último acabamento, aquela última racionalização que todos os instrumentos musicais sofreriam já pela metade do século XIX, aproveitando os resultados das pesquisas acústicas e tecnológicas. Muitas vezes se esquece que o século XIX, além de ser o século do Romantismo, foi também o do positivismo, de uma nova racionalidade científica que certamente não poderia deixar de envolver também a construção de instrumentos. Todos os instrumentos que hoje chamamos "clássicos" encontraram justamente por volta da metade do século XIX sua padronização definitiva: o piano por excelência, apesar de hoje em dia serem inúmeros os fabricantes, continua a ser o Steinway, construído ainda hoje como na fábrica que Heinrich Steinway fundou em Nova York em 1853; a melhor flauta ainda é a "flauta de Boehm", assim chamada porque suas proporções foram definidas por Theobald Boehm em 1846, com base em princípios acústicos; o violão é o que Antonio de Torres Jurado (1817-1892) aperfeiçoou e elaborou a partir de modelos de Pagés e Benedid.

Torres padronizou forma e dimensão do instrumento, estabeleceu o comprimento das cordas, deu ao cavalete seu desenho atual; e, sobretudo, inventou a chamada "raiação de Torres" — aperfeiçoando as travessas em leque de seus predecessores de Cádiz —, composta de sete raios fechados no fundo por duas barras em V.

Depois de Torres, o violão não sofreu mais mudanças relevantes, além da adoção das cordas de náilon, em 1946. E muitos artesãos espanhóis trilharam o caminho aberto por ele, assumindo sua herança: Vicente Arias, Manuel Ramirez, Enrique Garcia, Marcelo Barbero e, mais recentemente, José Ramirez, Manuel Contreras, Marcellino Lopez Nieto e muitos outros. No século XX, o novo renascimento do violão faz surgir grandes artesãos também em outros países: Herman Hauser na Alemanha, Robert Bouchet na França, David Rubio na Inglaterra. Muitos deles, sobretudo Hauser e Bouchet, continuaram a estudar o problema das travessas, propondo soluções que aperfeiçoassem ainda mais a "raiação de Torres". Mas, segundo a maior parte dos violonistas, parece que a solução original ainda continua sendo a melhor.

O violão clássico, portanto, parece que se padronizou, que se cristalizou; mas isso não significa absolutamente que a época de nosso instrumento esteja encerrada. Sua vitalidade logo encontrou outras formas de manifestação: seu passado como instrumento popular ressurge continuamente, propondo outros tipos de violões, diferentes do clássico. O violão de dez cordas continua sendo pouco mais que uma invenção de Narciso Yepes, mas a guitarra flamenca, o violão folk de cordas duplas, os violões provenientes das mais diferentes raízes étnicas (charango, ukulele etc.) estão assumindo cada vez mais um papel importante para os músicos, além de constituir um fértil terreno de pesquisa para os fabricantes. Isso tudo sem mencionar a maior revolução ocorrida em nosso século — um pouco para cada instrumento, mas de forma especial para o violão: a eletrificação, a amplificação e, por fim, a infinita série de possibilidades oferecidas pela manipulação e pela sintetização eletrônica do som. É óbvio que essa dimensão não deixa muito espaço para o artesão tradicional. Mas é possível que dentro de alguns séculos o nome de Stradivari seja lembrado ao lado do de Moog, reunidos sob uma acepção mais vasta do termo *luthier*.

Franco Sgrignoli

Acima, violão de cinco cordas duplas, construído por J. Stadler. Neste exemplar destaca-se a ornamentação requintada que se distribui, em particular, pelo braço e pela boca do instrumento.

Violões assinados: abaixo, da esquerda para a direita, um exemplar de autoria do famoso A. Stradivari; o outro, construído em Paris, em 1743, traz a assinatura de Boivin.